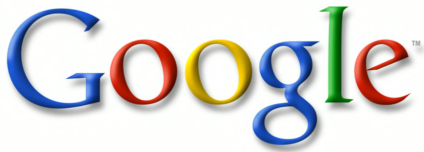
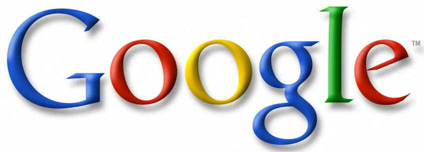
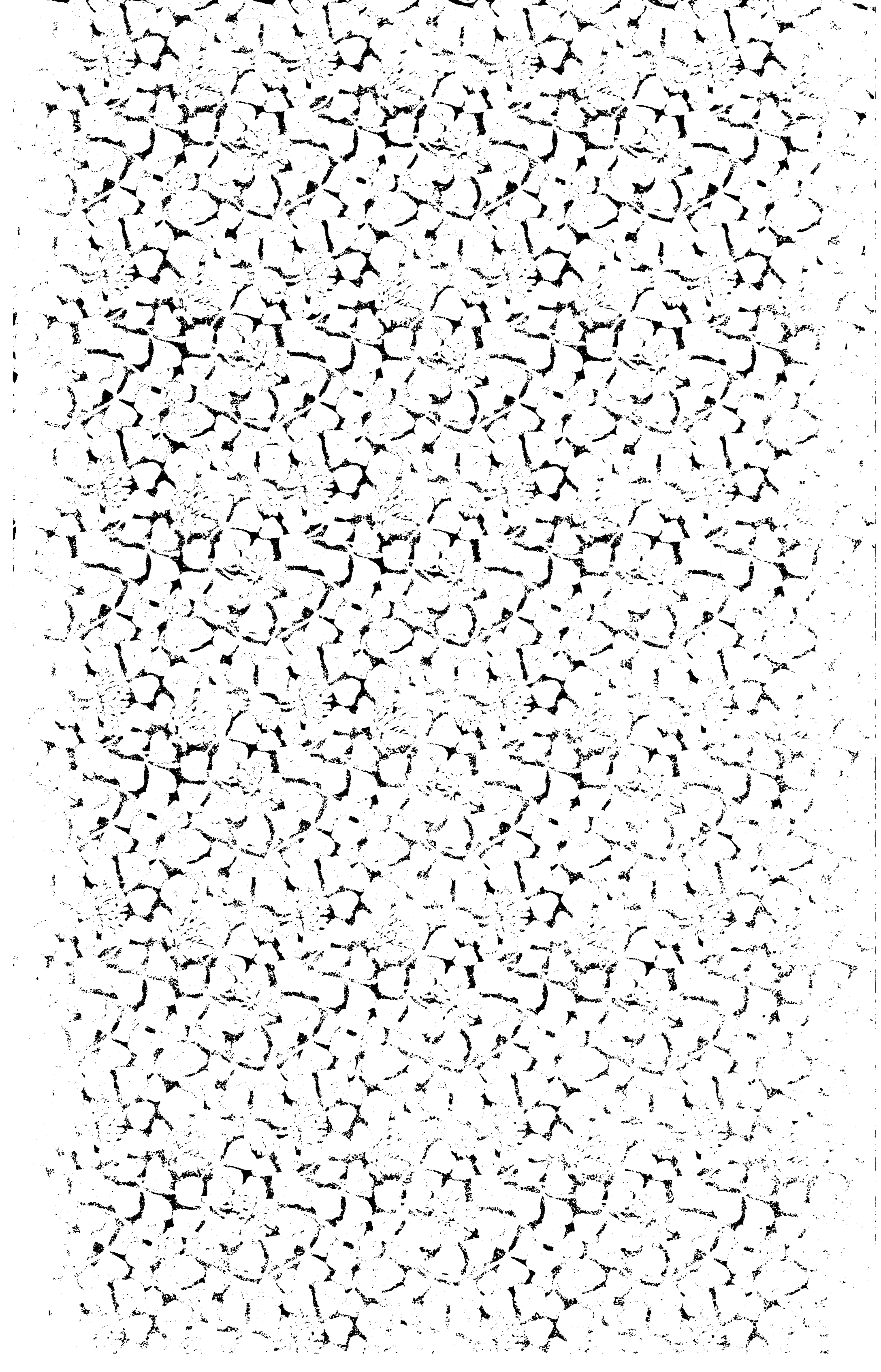




Grundriss einer Methodologie der Geisteswissenschaften





0

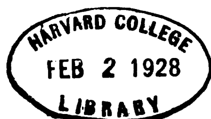
Grundriß einer Methodologie der Geisteswissenschaften mit besonderer Berücksichtigung der Poetik



Wien, 1908

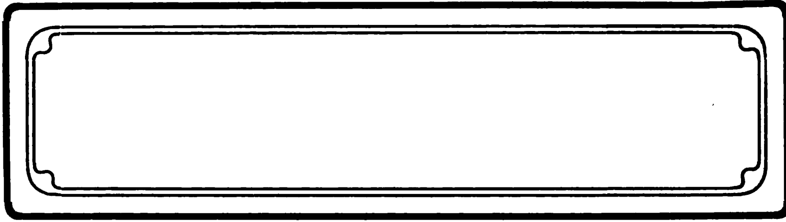
Manzsche k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung

I., Kohlmarkt 20



Buchdruckerei der Manzschen k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung in Wien.

Inhaltsverzeichnis.



I.

Es ist bekannt, daß die Geistesgeschichte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich im großen und ganzen durch die Abwendung von der Metaphysik und das Auftreten des Psychologismus in seinen verschiedenen Formen — von Herbart und Beneke bis zu Mach und Avenarius — charakterisiert. Die Metaphysik und die Beschäftigung mit ihr ist in Mißkredit geraten und wurde lange als eine Art Geistesverirrung früherer Zeiten und „Begriffsdichtung" betrachtet. Ein Autor sagt hierüber: „Wir sehen die Philosophie, die lange im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses gestanden hatte, seit den Fünfzigerjahren der Vernachlässigung, ja der ausgesprochenen Mißachtung verfallen", während ein anderer hinzufügt: „Der Mangel philosophischer Schulung macht sich heute wie kaum je zuvor in allen Kreisen geltend. Die Frucht der Vorherrschaft des pseudophilosophischen Positivismus ist, daß die empirisch-psychologische Schulung allein noch für maßgebend erachtet und somit die Behandlung aller tieferen Geistesprobleme völlig brach gelegt ist . . ."[1]) Wenn — wie ein Autor bemerkt — „Wundt, Lotze usw. fordern,

[1]) F. J. Schmidt, „Wiedergeburt des Idealismus".

daß die Spekulation an die Erfahrung anknüpfe und sie fortdauernd im Auge behalte . . . Empirie und Spekulation, statt sich anzuschließen, vielmehr als zwei zusammengehörige, sich ergänzende Stufen des Erkenntnisprozesses erscheinen" sollen[2]), so ist dies tatsächlich immer geschehen, d. h. man hat unter der Erfahrung stets irrtümlich nur die psychologische verstanden, während doch die für die Spekulation verwendbare „Erfahrung" nur in der Welt des Wollens, nicht aber der des Seins zu finden ist.[2]) Demgegenüber wird in der vorliegenden Schrift der Versuch gemacht, das Wesen und die Grenzen der Metaphysik als Wissenschaft systematisch darzulegen.

Es stellt sich bei näherer Betrachtung als Grund dieser Erscheinung der Umstand heraus, daß eine Metaphysik im Grunde gar nicht vorhanden war, sondern die als Metaphysik überlieferten Systeme nur mehr oder weniger mißlungene Ansätze zu einer solchen darstellten. Die Schuld an diesem Débacle der Metaphysik lag an den Vertretern derselben selbst. Sie haben die Grenzen, die die Metaphysik von der Theologie einer-, von der Psychologie andrerseits trennen, verwischt, und zwar gilt dies von den Rationalisten ebenso wie denen ihrer Gegner, den Empirikern.

Die Metaphysik kennzeichnet sich dadurch, daß sie die erkenntnistheoretischen *Fundamente der Geisteswissenschaften* — also der Logik, Ethik und Poetik samt den mit denselben zusammenhängenden Fächern, wie der Staatswissenschaften etc. — enthält, ebenso wie die — richtig verstandene — Psychologie die *Fundamente der Bewußtseinswissenschaften,* zu denen u. a. die sogenannten Naturwissenschaften gehören. Es läßt sich jedoch leicht nachweisen, daß

---

[2]) E. König, „W. Wundt".

in die Metaphysik stets psychologische Probleme hineingetragen wurden. Die gesamte Geschichte der Philosophie von den Griechen bis zu den Neukantianern ist nichts anderes als eine Geschichte derartiger Vermengungen. Alle Aufstellungen der Metaphysik, wie die Annahme von Ideen oder „Potenzen“ als Substanzen, sind lediglich auf die Formen des Wollens, mit deren verschiedenen Arten sich die vorerwähnten Geisteswissenschaften befassen, zu beziehen, werden aber sinnlos, wenn sie auf die Objekte der Psychologie bezogen werden. Letzteres ist aber stets der Fall gewesen, und man hat stets die Kategorien des Wollens mit denen des Seins verwechselt, wenn dies auch nicht von allen so deutlich und naiv zugestanden wird wie von Herbart, demzufolge „das Thema und die Aufgabe der Metaphysik die Umarbeitung der Erfahrungsbegriffe, wie innere und äußere Veränderung etc. und die Wegschaffung der Widersprüche aus ihnen sei“. Charakteristisch ist hiefür, daß Kant unter seine „Ideen der Metaphysik“ auch die These der Unendlichkeit der Welt rechnet (als „kosmologische Idee“), die doch offenbar — seinen eigenen Entdeckungen gemäß — ein psychologisches Problem (weil auf das Bewußtsein bezüglich) aber kein metaphysisches darstellt. Wenn auch bei Hegel in der „Phänomenologie des Geistes“ richtig die Ethik und Rechtsphilosophie auf die Ideen der Metaphysik, die „Stufen der Objektivierung des Geistes“ basiert werden, so rechnet doch auch er „die Lehre vom Sein und Wesen“ zur Logik, ebenso wie Schelling als „Aufgabe der theoretischen Philosophie die Erklärung der Entstehung der Vorstellungswelt aus der Entwicklung des Selbstbewußtseins“ bezeichnet. Das alles erinnert noch an Berkeley. So wird auch bei I. G. Fichte ausdrücklich erklärt, „das Ich oder die Urtätigkeit verhalte sich zu allem Sein und Wissen wie die Substanz

zu ihren Akzidenzen", während eben das Ich — wie dies die Qualifikation desselben als Tätigkeit ja ohnehin involviert — lediglich die Substanz des Wollens und Tuns, aber nicht des Seins, darstellt. Diese Vermengung des Ich (Selbst) mit dem Bewußtsein ist einer der Fundamentalirrtümer der bisherigen Systeme, wie z. B. noch bei E. v. Hartmann das Ich naiv als „Resultat der Abstraktion aus Bewußtseinsvorgängen", ausgegeben wird. Daß bei der fortgesetzten Häufung derartiger Verwechslungen keine Metaphysik, also auch keine Philosophie entstehen konnte, ist selbstverständlich und die oben erwähnte Abwendung der öffentlichen Meinung von derselben ist hieraus zur Genüge erklärt. Die berühmte „produktive Anschauung des Ich, die Schranken bildet und aufhebt", diese „dialektische Selbstentwicklung" des Geistes, die „unendliche Realisierung der Idee" (Schelling) bezieht sich auf das Tun, also Wollen und zeigt sich daher nur in den Formen der Epik und Lyrik innerhalb der Poesie, wie in den der ethischen Systembildung, wird aber unverständlich, wenn — wie es bei den erwähnten Philosophen geschieht — das Bewußtsein hineingezogen und der Geist der „Natur" entgegengesetzt wird, während hier die Poetik der Ethik entgegenzusetzen ist. Die Poesie — und nicht die Natur — stellt den „Geist in seinem Anderssein" (Hegel) dar, das „reelle Moment" der Schellingschen Doktrin. Den Stoff der Poetik und Ethik bilden jene Kategorien des Wollens, welche von der Metaphysik als „Ideen" bezeichnet werden. Hierüber bemerkt ein neuerer Philosoph treffend folgendes: „Die Ideenwelt, die mir als das Wesen der Dinge gilt, kommt mir nicht aus ihnen, sondern ich erschaffe sie . . . im Erkennen der Ideen enthüllt sich mir nichts, was in den Dingen einen Bestand hat . . . es ist also unmöglich, nach dem Wesen

des Seins zu fragen ... die Ideenwelt ist mein Erlebnis."[3]) Es ist hiemit offenbar nichts anderes als die Unterscheidung zwischen den Gebieten der Metaphysik und Psychologie gemeint.

Auch die oft wiederholte Behauptung, Kant habe die Metaphysik vernichtet, ist daher vollkommen haltlos. Die Kantische Auffassung der Erkenntnis ist eine psychologistische und es handelt sich ihm also lediglich um die Scheidung zwischen beiden Gebieten und um die Ablehnung jener Vermengung zwischen beiden, die den Gepflogenheiten seiner Vorgänger entsprach, der Leibniz, Wolff etc. Dies zeigt sich deutlich genug z. B. in der Polemik gegen den Begriff der Seele, in der man die „Identität des empirischen Selbstbewußtseins", also ein psychologisches Moment mit einem metaphysischen, der Einheitlichkeit und „Personalität", kompliziert dachte. Die letztere, die offenbar die Vorbedingung für die Annahme einer individuellen Fortdauer darstellt, ist ein Attribut des Selbst („Ich") und bezieht sich als solche auf das Subjekt des Wollens, nicht aber des Denkens und Vorstellens, worin eben die Verwechslung liegt. Treffend spricht ein Autor diesbezüglich von der „einseitigen Auffassung des inneren Geschehens als vorstellender Tätigkeit (der Seele) ... es sei von vornherein wahrscheinlich, daß gerade die Vorstellungen äußere Beziehungen der Seele, nicht ihr eigenes Wesen zum Ausdruck bringen.[4]) Der Akt des Wollens und Begehrens — wie er in den Geisteswissenschaften auftritt — setzt die Personalität, Simplizität etc. — also das, was gemeinhin als Seele bezeichnet wird — begreiflicherweise schon voraus, während dieselbe keineswegs aus dem Bewußtsein nachweisbar ist und daher nicht

---

[3]) Dr. R. Steiner, „Welt und Lebensanschauungen im 19. Jahrhundert".

[4]) W. Wundt, „System der Philosophie".

in die Psychologie gehören kann. Sehr zutreffend bemerkt hiezu ein Autor: „Mit dem psychologischen Bewußtseinsinhalt und seinem Zusammenhange *hat der Seelenbegriff nichts zu tun.* Die Psychologie, der die Beschreibung und Erklärung der Bewußtseinsinhalte obliegt, steht aber durchaus nicht der Bildung des Seelenbegriffes im Wege; der Begriff ist notwendig für die Bearbeitung der subjektiven Wirklichkeit, die mit der Psychologie nichts zu tun hat."[5]) Unter der „Wirklichkeit" ist hier das Bereich der Willensakte gemeint. Wenn bei Kant ferner betreffs des Problems der Willensfreiheit („Kausalität durch Freiheit") erklärt wird, „das Erkenntnisvermögen müsse notwendig scheitern, wenn es sie erweisen wolle . . . sie falle in das Gebiet des Wollens, nicht des Erkennens . . . das Erkennen spalte sich in eine große Anzahl von Funktionen der Sinnlichkeit und des Verstandes, während der Wille, auf die *Einheit des übersinnlichen Charakters* des Menschen hinweisend, ein einheitliches Vermögen sei"[6]), so ergibt sich hieraus deutlich genug, daß das theoretische Erkennen hier im psychologistischen Sinne auf den Intellekt und das Bewußtsein beschränkt wird. Dies ist aber irrig. Gerade darin, daß auch das Wollen, Begehren, Wünschen etc. zugleich als die Funktionen eines theoretischen Erkenntnisvermögens — also als Objekt der Logik — aufgefaßt werden, liegt das Wesen der Metaphysik. Wenn somit die Willensfreiheit nebst der Personalität der Seele als „praktische Postulate" in die Ethik verwiesen werden, so ist zu bemerken, daß die Ethik nebst der Logik und Poetik — kurz die Geisteswissenschaften — ja selbst nichts anderes als die verschiedenen Formen der Metaphysik

---

[5]) Münsterberg, „Grundzüge der Psychologie".
[6]) W. Wundt, „Einleitung in die Philosophie".

darstellen und ihr Inhalt in jener stufenweisen Entwicklung des Geistes in Gegensätzen liegt, von welcher die nachkantischen Philosophen sprachen, ohne aber ihre Kriterien systematisch darstellen und klarlegen zu können. Die sogenannte „übersinnliche Welt“ kann eben ausschließlich aus den Kategorien des Wollens erschlossen werden, deren wechselnde Beziehungen und Formen den Stoff der Geisteswissenschaften bilden und die im Sinne der Metaphysik als Subjekte, Ideen, „Potenzen“ etc. aufgefaßt werden. Auf denselben beruhen die philosophischen Programme und Richtungen, wie dies Hegel ja bereits angedeutet hat, indem er dieselben als „Konkretionen der logischen Idee“ erklärte, ohne dies allerdings nachgewiesen zu haben.

Infolge der mangelhaften Einsicht in all diese Verhältnisse ist man bisher noch nicht einmal zur Feststellung der Grenzen gelangt, die das Kompetenzgebiet des einen Geistesvermögens vom anderen trennt, also z. B. das Bereich der Vernunft von dem des Intellekts und des Bewußtseins. Hieraus sind dann Erscheinungen so merkwürdiger Art zu erklären, wie, daß man in der Logik noch immer im großen und ganzen bei den primitiven Versuchen des Aristoteles stehen geblieben ist, ebenso wie auch seine naive Dramentheorie von „Furcht und Mitleid“ noch immer ernsthaft in die Diskussion gezogen wird. So wird ferner die Logik als „Urteilslehre“[7]) erklärt, obgleich das eine Verwechslung zwischen Logik und Psychologie ist, weil das Urteil als eine Funktion des Verstandes dem Intellekt und daher der Psychologie angehört, die Logik aber sich mit den Funktionen der Vernunft befaßt. Was die Ethik anbelangt, so wird sie fortwährend mit der Moral verwechselt, wie dies auch bei Kant geschieht: es rührt dies daher, daß der Gegensatz zwischen

[7]) W. Windelband, „Logik“.

dem Wünschen, mit dem sich die Ethik — und dem Begehren, mit dem sich die Moral beschäftigt, ebenso wie der zwischen dem Begehren und Wollen nicht klargestellt wurde, was die vollständigste Begriffsverwirrung in diesen Gebieten hervorrufen mußte. Ganz dieselben Verhältnisse finden sich auch in den Rechts- und Staatswissenschaften wie in allen Geisteswissenschaften wieder, welche sich sämtlich noch im Stadium der Methodenlosigkeit, in der Ära *philologischer Voruntersuchungen* befinden. Philologie und Wissenschaft ist aber nicht — wie man bisher irrigerweise annahm — identisch, und es wird ein vergebliches Bemühen sein, auf die Dauer durch einfaches Vorwegnehmen noch nicht erreichter Resultate darüber hinwegtäuschen zu wollen, daß die bisherigen soi disant-Logiker, Ethiker, Ästhetiker etc., sowie die Vertreter der damit zusammenhängenden Wissenschaften nichts anderes als Philologen sind. So wurde der jüngst verstorbene Professor Kuno Fischer — der in Deutschland als Philosoph ausgegeben zu werden pflegt — von einem Autor[8]) treffend als „Bücherrevisor“ bezeichnet, ein Titel, der auch auf die meisten anderen Gelehrten seiner Art paßt. Durch den Mangel an Methodik kennzeichnet sich die gesamte Produktion in diesen Gebieten in ganz derselben Weise wie die als „Talmud“ bezeichnete theologische Philologie; der europäische Wissenschaftsbetrieb betreffs sämtlicher Geisteswissenschaften ähnelt beträchtlich dem Talmudismus. Hieher gehören u. a. die zahlreichen deutschen „Geschichten der Philosophie“; um diese zu verfassen, müßte das Wesen der Methoden, aus deren fortwährendem Gegensatz diese Geschichte hervorgeht, bereits bekannt und genau definiert sein. Ohne diese Voraussetzung erfüllt zu haben, kann man lediglich mehr oder weniger interessantes Material anhäufen,

[8]) R. M. Meyer.

was die Funktion eines Archivars und nicht das Werk eines Schriftstellers ist.

Wenn also ein bekannter deutscher Logiker (Sigwart) in höchst bezeichnender Art bemerkt, „die Wissenschaft besteht und lebt nur in dem Geiste des Einzelnen . . . in der ununterbrochenen Arbeit, durch welche der Einzelne das Wissen erwirbt und erweitert... ein immer kleinerer Bruchteil des gesamten Schatzes vermag wirklicher Besitz eines Einzelnen zu werden . . . und wenden sich unsere Blicke hinauf zu den Räumen, in denen . . . die lange Kunst der Vergänglichkeit des kurzen Lebens entrückt ist, so mutet es uns an, als sollten wir einen Gletscher mit dem Hauch unseres Mundes flüssig machen . . ."[9]), so ist diese Sisyphusarbeit wohl nicht Wissenschaft, sondern Philologie. Daß das dem Lernenden zugängliche Wissen „immer kleinere" Bruchteile des gesamten darstelle, kennzeichnet eben das philologische Studium, das viel eher als Kunst als als Wissenschaft im engeren Sinne bezeichnet werden kann. Nur erstere ist Frucht der „Arbeit" und Eigentum des „Einzelnen", während letztere allgemein und übertragbar sein muß.

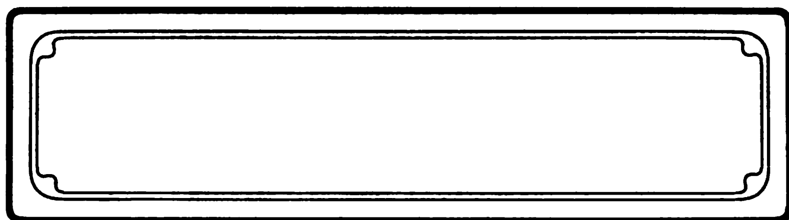
Ob unter diesen Umständen die so oft laut werdenden selbstzufriedenen Bemerkungen über eine angeblich deutsch-europäische „Kultur" ernst zu nehmen sind, scheint jedenfalls mehr als zweifelhaft; denn die Kultur beginnt erst beim Vorhandensein einer Geisteswissenschaft, während aus den Fortschritten der sogenannten Naturwissenschaften — richtig ausgedrückt Bewußtseinswissenschaften — wie der Physik, Technik, Physiologie etc. sicherlich noch keine „Kultur" resultiert. Die Kultur beginnt bei der Basierung des gesamten geistigen Betriebes auf ein allgemein akzeptiertes philosophisches System, also ein System, in dessen Bauart

---

[9]) „Kleine Schriften".

die sämtlichen einzelnen Richtungen und Schulen als Teile erscheinen, die sich im Gefüge desselben organisch ergänzen. Hegel hat dies bereits eingesehen, aber nicht selbst durchführen können; er war zu sehr Rationalist, zu wenig Mystiker hiezu. Zur Auffindung eines solchen Systems bedarf es jedoch eines die Forschung regulierenden Axioms. Dieses Axiom kann nun lediglich in der Konzeption eines durchgängigen Dualismus liegen, nach welchem sich die Welt der Ideen — der Kategorien der Metaphysik — ordnet und konstituiert, eines Dualismus, der infolge der ebenfalls durchgängigen Versöhnung der Kontraste in einem dritten Elemente zu einem Trialismus wird. Ohne die Annahme dieses Axioms ist eine systematische Philosophie unmöglich. Dasselbe könnte ebensogut als Dogma bezeichnet werden. Die Geisteswissenschaften sind Dogmenwissenschaften, jedoch solche, in denen das Dogma aus der Erfahrung beweisbar ist, wenn man nämlich den Begriff der Erfahrung nicht wie bisher irrtümlich auf die Erfahrung im psychologischen Sinne beschränkt; als Erfahrung sind hier die poetischen, ethischen und logischen Formen zu betrachten. Mit Hilfe der Anwendung dieses Trialismus ist es gelungen, in der vorliegenden Schrift die Poetik — die bis jetzt ein Chaos war — als Wissenschaft darzustellen; dies ist an sich bereits ein Beweis für die Richtigkeit des trialistischen Grundaxioms, das einzig und allein Philosophie im wahren Sinne des Wortes, d. h. als Methodologie der Geisteswissenschaften ermöglicht. Es sei übrigens besonders betont, daß das Schellingsche „Identitätssystem“ bereits als eine — wenn auch noch höchst primitive — Vorstufe zu dem hier vorliegenden System gedeutet werden kann, wie auch die Hegelsche Dialektik in demselben ihre Resurrektion erfährt.





II.

1. Die Epik.

So ist auch die bisher übliche Auffassung der Ästhetik als einer einheitlichen Wissenschaft, deren Bereich die Gruppen der drei Künste — Poesie, Musik und bildende Kunst — umfasse, eine irrige. Gerade dieser Verwechslung wegen ist sie bisher eine terra incognita geblieben. Es sei daher demgegenüber zunächst festgestellt, daß es innerhalb der Ästhetik zwei voneinander ganz getrennte Wissensbereiche gibt: einerseits die Poetik, die eine Geisteswissenschaft wie die Ethik ist, andrerseits die Stilologien und Methodenlehren der beiden anderen Kunstgruppen, welche sich um das Geschmacksurteil drehen. Es handelt sich da also um ganz verschiedene Geistesvermögen. Die Methodologie der ersteren beruht auf den verschiedenen Formen der Zwecksetzung, die der letzteren auf denen der Konsequenz und Folgerichtigkeit des Bewußtseins. Deshalb ist es auch gelungen, innerhalb der letzteren gewisse Grundlagen einer systematischen Darstellung — wenn auch bisher nur in ganz unzureichender Weise — zu finden, wie den Gegensatz zwischen Rokoko- und Renaissancemalerei, während man die analogen Gegensätze in der Poesie als solche nicht des Stils, sondern der Richtung betrachtete,

d. h. als verschiedene Behandlungen ein und desselben Problems; es liegen jedoch hier zwei ganz verschiedene Probleme, der Verschiedenheit zweier Programme entsprechend, vor. Die Literaturgeschichte ist eben nichts anderes als eine Modifikation der Geschichte der Philosophie, setzt die Metaphysik voraus, und läßt sich nicht in der Art einer Geschichte der bildenden Kunst schreiben; dasselbe gilt von der Kritik.

Von diesem Gesichtspunkte aus wird erst die Bedeutung jenes Streites zwischen der sogenannten metaphysischen Ästhetik der Hegel, Vischer etc. einerseits und zwischen der psychologistischen Ästhetik andrerseits klar, welch letztere schon von Kant und Schiller angebahnt, dann von den Herbartianern fortentwickelt wurde und schließlich in der psychophysiologistischen Strömung der Groos, Lipps etc. versandet ist. Es handelt sich hier nicht, wie es den Anschein hat, um zwei verschiedene Theorien innerhalb ein und derselben Wissenschaft, sondern um zwei ganz verschiedene Wissenschaften: die erstere Gruppe beschäftigt sich mit der Theorie der Dichtung, die letztere mit der Theorie der Musik und der bildenden Kunst. Das Geschmacksurteil, um welches sich die Stilkunde der letztgenannten Künste dreht, und mit welchem sich die Doktrinen Kants, Herbarts etc. beschäftigen, ist für die Literatur und ihre Theorie nicht vorhanden. Die übliche Annahme, als habe die psychologistische Ästhetik die metaphysische verdrängt, ist also ganz haltlos; es handelt sich da um zwei ganz verschiedene Gebiete. Allerdings tragen die Vertreter der letzteren selbst am Aufkommen dieser irrtümlichen Ansicht Schuld, denn sie haben ihre Thesen stets auf das Bereich der bildenden Kunst angewandt. Die Hegel-Vischerschen Aufstellungen, die sich lediglich auf die Theorie des Epos und Dramas beziehen können, erscheinen natur-

gemäß in ihrer Anwendung auf die griechische Skulptur und Stilfragen der Musik und der bildenden Kunst überhaupt ebenso unverständlich, wie etwa andrerseits die Doktrin Fechners oder gar die Lippssche Beseelungstheorie in ihrer Anwendung auf die poetische Gestaltung absurd und grotesk wirkt. Die Verkennung dieses Umstandes, daß zwei Wissenschaften, nicht aber zwei Richtungen in einer Wissenschaft in diesen Doktrinen zu Worte gelangen, ist es, welche aus der Geschichte der Ästhetik jenes bekannte Chaos gemacht hat, als welches sie in den bisherigen mehr umfangreichen als wertvollen Darstellungen von Robert Zimmermann und Eduard von Hartmann an bis zum braven Benedetto Croce etc. erscheint. Diese Verschmelzung zweier ganz getrennter Wissensgebiete zu einer gemeinsamen „Geschichte“ ist ungefähr ebenso absurd, als ob man die Verfassungsgeschichte und die Entwicklung der Zivilgesetzgebung in eine einzige Darstellung zusammenfassen wollte; bisher ist dies noch niemandem eingefallen, obwohl ja auch letztere beide gewisse Voraussetzungen ethischer Art gemein haben.

Die scheinbar modernere psychologistische Ästhetik ist tatsächlich die ursprüngliche und viel älter als die metaphysische. Sie beginnt bereits im achtzehnten Jahrhundert bei Baumgarten, der seinerseits noch älteren französischen und englischen Traditionen folgte. Bereits seine Definition der Ästhetik als „scientia cognitionis sensitivae“ zeigt, daß er unter der Ästhetik die Theorie der bildenden Künste meint, wobei es eben auch in Kants Untersuchungen geblieben ist. Es handelt sich auch bei diesem um das Verhältnis zwischen dem subjektiven Wohlgefallen und der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils, also einen scheinbaren Widerspruch, dessen Lösung ja übrigens auch Kant nicht gelungen ist — jedenfalls aber nicht um die Probleme der Poetik.

Schönheit und Wohlgefallen sind keineswegs dasselbe. Die Kantischen Aussagen über das Geschmacksurteil, dem er „interesseloses Wohlgefallen", „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" etc. zuschreibt, stellen den Versuch dar, die in der Musik und der bildenden Kunst zur Geltung gelangende Wohlgefälligkeitsperzeption als eine besondere Konsequenzart vertretend hinzustellen, und es hängt dies auf das engste mit den Untersuchungen seiner „transzendentalen Analytik" zusammen. Jedenfalls ist dies alles aber psychologistische Ästhetik, und wenn Eduard von Hartmann Kant den „Begründer der modernen Ästhetik" nennt, ist das richtig. Ganz falsch ist dagegen die Äußerung desselben Autors, daß bei Kant „in embryonischer Gestalt die ästhetischen Ideen Schellings und seiner Nachfolger" vorgebildet seien. Bei Schelling ebenso wie bei Hegel werden Untersuchungen über die Schönheit, die in der Poesie hervortritt — und nicht über die Wohlgefälligkeit, also das Objekt des Geschmacksurteils angestellt, mit der sich die „Kritik der transzendentalen Urteilskraft" beschäftigt.

Dagegen ist der Herbartsche „Realismus" als die Fortführung der Kantischen Ästhetik zu betrachten, und er läßt sich also nicht — wie das üblich ist — der Hegelschen entgegenstellen, weil beide Doktrinen ganz verschiedene Gebiete betreffen. Auch die Herbartsche Ästhetik dreht sich ganz wie die Kants um die Theorie des Geschmacksurteils. Wenn nach ihm die „Schönheit auf Vorstellungen von Verhältnissen beruht, auf die im Bewußtsein unmittelbar ein Urteil, ein Zusatz folgt, das eine bedingungslose Zustimmung — das Gefallen — ausdrückt"[10]), so ist dies wieder dieselbe fälschliche Identifizierung der Schönheit mit dem Gefallen, wie bei Kant und bei der psychologistischen Ästhetik über-

[10]) Benedetto Croce, „Ästhetik".

haupt. Vorstellungen können sich nie auf die Schönheit beziehen, die in der Poesie, sondern nur auf das Gefallen, das in den anderen Künsten zur Geltung gelangt. Herbarts Theorie ist also ganz berechtigt, so lange sie auf gewisse Gestaltungsarten im Bereiche der letzteren eingeschränkt wird, was aber Herbart und seine Nachfolger nicht taten, wodurch dann die vollständige, seitdem herrschende Begriffsverwirrung eintrat. Die Herbartsche Doktrin betrifft zunächst jenen Gegensatz zweier musikalischer Stilgruppen, um den der Streit zwischen Liszt und den Formalisten sich drehte, wie einer der letzteren (Hanslick) ja auch tatsächlich sich als Realist, resp. Herbartianer erklärte; auf die Poesie angewendet, erscheinen seine Thesen unverständlich. Der Irrtum dieser teilweise recht befähigten Autoren lag also darin, daß sie die Ästhetik mit der Theorie einzelner ästhetischer Gebiete verwechselten.

Es erklärt sich hieraus auch, weshalb jenes Problem der Beziehungen zwischen Inhalt und Form, mit dem die meisten dieser Untersuchungen sich beschäftigten, nicht lösbar war; es ist ebenfalls nicht einheitlicher Natur, sondern es hat in seiner Anwendung auf die poetische Gestaltung eine ganz andere Bedeutung, als in der Anwendung auf die Gestaltung der beiden anderen Künste. Die Formalisten („Realisten"), die den Inhalt in der Kunst verwarfen, haben den Standpunkt der letzteren, die Hegelsche Schule den der ersteren vertreten. Die vom Realismus vertretene Ansicht, wonach das künstlerisch Wertvolle rein formal und ohne jede Beziehung zu Emotionen oder gar zu didaktischen Tendenzen sei, ist ganz zutreffend dort, wo es sich um das Geschmacksurteil, resp. um gewisse Bewußtseinsvorgänge handelt, wie eben in der Musik und der bildenden Kunst; sie ist aber vollständig unmöglich dort, wo die Gestaltungsfähigkeit — die „Begabung" — selbst nichts

anderes ist, als die Modifikation eines Bewertungsaktes, der der Zugehörigkeit zu einem philosophischen Programm entspringt, wie dies in der Poesie der Fall ist. Die formalistische Doktrin kann sich lediglich auf die Tätigkeit jener Art der Begabung beziehen, die dem Bewußtsein verwandt ist, also auf die musikalische, skulpturale etc. Dagegen ist die Begabung in der Poesie ein Geistesvermögen; die Methode — das rein Formale — involviert dort daher bereits die Stellungnahme zu philosophischen Problemen und jene didaktischen und emotionalen Tendenzen, die der Formalismus perhorresziert. Wenn also Vischer — laut R. Zimmermanns „Geschichte der Ästhetik" — bemerkt, daß „je mehr man auf die Form dringe, desto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintrete — große Form sei nur bei großem Gehalt möglich", so ist das gültig für das poetische Schaffen, für das der Begriff des Talents mit dem der geistigen Bedeutung, resp. der Bewertungsfähigkeit, zusammenfällt, es wird dagegen freilich ganz sinnlos, wenn es — wie Vischer es tut — auf die Skulptur bezogen wird. Ganz haltlos ist die Einwendung, daß die poetische mit der philosophischen Begabung nicht identisch sei; es sind verschiedene Formen ein und desselben Geistesvermögens. Wenn also seitens der Herbartianer eingewendet wird, „der Gehalt des Werkes abgesehen von der Form könne dem Künstler gleichgültig sein . . . die Ästhetik habe nicht über sittlich und unsittlich zu richten . . . die Schönheit gefalle durch sich selbst und bedürfe keines moralisch-politischen Empfehlungsbriefs"[11]), so kann dies alles nur bedeuten, daß Musik und bildende Kunst nicht Literatur seien, aber nicht als allgemeines ästhetisches Dogma aufgefaßt werden. Ein Bild oder eine Symphonie kann ebensowenig einen gedanklichen Inhalt vermitteln, als

[11]) R. Zimmermann, „Geschichte der Ästhetik".

ein Drama oder ein Roman ohne denselben — im Sinne des Formalismus — möglich ist. Wenn also ein neuerer Ästhetiker bemerkt, daß „auch für den überzeugten Anhänger der Kantischen Ethik ein Drama noch nicht schön werde, wenn darin der Begriff der Pflicht herrsche“[12]), so beweist das nichts gegen den Umstand, daß die Gegensätze zwischen den verschiedenen dramatischen Gattungen und Gestaltungsmethoden mit denen zwischen den ethischen Richtungen und Parteien identisch sind. Ebenso gut könnte also der betreffende Autor bemerken, daß die Kenntnis der Dramaturgie noch nicht genügt, um ein Drama zu schreiben, was aber nichts gegen die Dramaturgie beweist. Die vom Standpunkte des üblichen und in der Poetik ganz deplacierten Formalismus aus höchst sonderbar klingende Bemerkung eines Ästhetikers[13]) des Jungen Deutschland, „das Schöne sei dasjenige, das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch sei“, ist nur insofern falsch, als diese Definition nicht den Schönheitsbegriff der Poesie überhaupt, sondern nur den einer bestimmten und ziemlich inferioren poetischen Gattung — nämlich einer Form der Romangestaltung — betrifft. Auch bei Goethe tritt diese Verwechslung zweier ganz verschiedener Gebiete hervor, insofern seine Ästhetik stets die Gesichtspunkte der bildenden Kunst vertritt, nicht die der Poesie. Wenn er u. a. bemerkt, „Aischylos wollte in seinem Prometheus nur diesen darstellen und ging nicht von einer allgemeinen Idee aus“, so ist dies unverständlich, da die Prometheusgestalt ja an sich bereits „Ideen“, resp. Zweck-

---

[12]) Jonas Cohn, „Ästhetik“.

[13]) Wienbarg (R. M. Meyer, „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts“).

perzeptionen etc. voraussetzt, und doch wohl kein musikalisches Thema oder eine sonstige Bewußtseinsfunktion ist, wie ja auch tatsächlich die Wirkung der aischyleischen Tragödie gerade auf der Hervorhebung der „Ideen" beruht.

Es ist also die Geringschätzung, die man später der Hegel-Vischerschen Ästhetik gegenüber zur Schau trug, unbegründet. Dieselbe hat jedenfalls das Verdienst, die Schönheit vom Gefallen, mit dem sich die gesamte frühere Ästhetik beschäftigte, unterschieden zu haben. Sie stellt den ersten Versuch, zu einer Poetik zu gelangen, dar. Wenn Hegel „die Kunst in die Sphäre des absoluten Geistes, neben der Religion und der Philosophie versetzt"[14]), so ist hier anstatt Kunst Poesie zu setzen. Hegels Definition der Schönheit als „Idee" ist eben so aufzufassen, daß sie vom Gefallen, dem Objekt des Geschmacksurteils, unterschieden werden soll. Derartige Autoren müssen eben kommentiert werden, damit ihre wahren Tendenzen verständlich hervortreten können, und ein einfaches Tradieren ihrer Aussprüche mit Beibehaltung der naturgemäß rasch veralteten Ausdrucksweise ist noch keine „Geschichte der Philosophie". Der Irrtum liegt hiebei jedoch darin, daß die Hegelsche „Idee" und dasjenige Programm, welches sie vertrat, nicht dem Begriffe der Schönheit, sondern vielmehr dem der Erhabenheit zu Grunde liegt. Zur Verwechslung der Schönheit mit dem Gefallen bei der psychologistischen tritt also bei der rationalistischen — der sogenannten idealistischen — Ästhetik die Verwechslung zwischen Schönheit und Erhabenheit.

Die Erhabenheit ist das Prinzip der rationalistischen Poetik in demselben Sinne, wie der Vollkommenheitsbegriff das der

---

[14]) B. Croce, „Ästhetik".

rationalistischen Ethik; es zeigt sich also hier bereits die früher erwähnte Identität zwischen den Problemstellungen im Bereiche beider Wissenschaften. Der Inhalt dieses Begriffes ist jedoch noch nicht genügend klargelegt worden, und alle Erörterungen hierüber seitens der deutschen Ästhetiker sind vollständig wertlos. Man hat das Erhabene gewöhnlich mit dem Pathetischen und Emphatischen verwechselt, welches jedoch nur hinzutretende und nicht notwendige Begleiterscheinungen desselben sind. Besonders verunglückt sind Kants Äußerungen darüber in der „Kritik der Urteilskraft“, die ein „dynamisch und mathematisch“ Erhabenes unterscheidet; auch hier zeigt sich, daß der Inhalt des betreffenden Buches stets nur auf die bildende Kunst bezüglich ist, in der aber Erhabenheit — ebenso wie in der Musik — gar nicht vorkommt, sondern höchstens Emphase. Die Erhabenheit selbst tritt nur in der Poesie, und zwar in denjenigen Dichtungsformen, die zur epischen Methode gehören, hervor. Wenn also in Werken der Skulptur wie beim Zeus des Phidias oder beim Moses des Michel Angelo, Erhabenheit gefunden wird, so ist das ganz irrig; es handelt sich hier lediglich um den Vorgang der Übertragung einer epischen auf eine skulpturale Wirkung. Der Klassizismus hat bekanntlich nicht nur hier, sondern gewohnheitsmäßig den Versuch gemacht, durch äußerliche Hinzufügung von Attributen, die epische Assoziationen wecken mußten, die Erhabenheitswirkungen hervorzurufen. Dieser Hereinziehung literarischer Mittel in die bildende Kunst gegenüber ist allerdings der das rein Formale betonende Standpunkt des sogenannten „Realismus“ Herbarts berechtigt, der auch tatsächlich in der Polemik gegen derartige Methodenvermischungen seinen Ursprung hatte. Wird jedoch dann der Hegelschen Ästhetik von einem Herbartianer vorgeworfen, daß sie „den ethischen mit dem ästhetischen

2*

Wert spekulativ vermengt", so ist das eben ein Mißverständnis. Beide Werte fallen — weil beide in der Metaphysik begründet — in der poetischen Gestaltungsart notwendig zusammen. Die Erhabenheit kann nie an etwas anderes als an Handlungen geknüpft sein, und wenn sie also etwa bei einer Symphonie oder bei einem Bilde gefunden wird, so ist dies lediglich dadurch erklärlich, daß die Idee einer Handlung sich daran knüpft. An sich liegt die Erhabenheit im Hervortreten des Begriffs des Zwecks, also der Handlung durch Mittel im Gegensatz zu der Handlung aus Gründen. Überall, wo der Begriff des Mittels in unerwarteter Weise überraschend hervortritt, entstehen Erhabenheitsperzeptionen; so etwa in der „Ilias" bei der Stelle der Erschütterung des Olymps durch die Brauenbewegung des Zeus. Die Erhabenheitswirkung knüpft sich hieran, insofern der Begriff des Mittels eine Funktion des menschlichen Selbst ist. Dagegen können Naturvorgänge nie, wie Kant meinte, erhaben wirken; erhaben sind nur Akte, Handlungen eines Selbst. Der Schönheitsbegriff der Ästhetik des Hegel-Vischerschen Idealismus bezieht sich also auf den der Erhabenheit, der in der Betonung der Zwecksetzungsart des menschlichen Selbst liegt.

Die Zwecksetzung ist nun ihrerseits, wie erwähnt, die logische Funktion des Selbst. Als auf das Selbst bezüglich ist das System J. G. Fichtes aufzufassen, der mit seinem „Ich" offenbar das Selbst meint. Es zeigt sich hiebei die Richtigkeit der genialen Hegelschen Bemerkung, daß „zwischen den logischen Kategorien und den Prinzipien der in der Geschichte der Philosophie nacheinander hervorgetretenen philosophischen Systeme eine gewisse Übereinstimmung herrschen müsse". Der Fichtesche Monismus, nach welchem „es nichts gibt als das Ich und seinen selbst-

geschaffenen Inhalt ... das reine Ich keinen Widerstand vorfinde (sondern nur das empirische Ich) ... das Nicht-Ich selbst nur eine Funktion im Ich“ sei, ist — vom Standpunkte der Poetik aus — eine Theorie der Epik. Bei Hegel finden sich an verschiedenen Stellen Anlehnungen hieran. So wird in Hegels „Logik“ der Selbstzweck — also die Zwecksetzung des Selbst — als „die höchste Kategorie des Denkens, in welcher alle vorhergehenden als aufgehobene Momente enthalten seien“, bezeichnet. Kuno Fischer bemerkt, daß „Hegels Begriff in seinem logischen Charakter als Selbst ... zu nehmen sei, was die Phänomenologie nirgends sagt, obgleich sie an ungezählten Stellen das Wort Begriff in diesem Sinne gebraucht“. Daher auch die große Bedeutung, den sowohl Fichte wie Hegel dem Staatsbegriff — der auf der Zwecksetzung des Selbst beruht und episch ist — beilegten. Hegel bezeichnete ihn als „objektiven Geist“. Ohne Zweifel ist es ein nicht hoch genug zu wertendes Verdienst Fichtes, den Begriff des „reinen Ich“ — das hier als Selbst bezeichnet wird — in die Philosophie eingeführt zu haben, da derselbe — als logische Kategorie aufgefaßt — eines der Fundamente für die Methodik der Geisteswissenschaften liefert. Vor ihm war zwischen dem Ich und dem Bewußtseinssubjekt nicht unterschieden worden. Allerdings hat Fichte seine Entdeckung nur vom Standpunkte der Ethik aus verwertet.

Das Ich, respektive Selbst, ist das Vermögen der reinen Zwecksetzung, wie die Vernunft (nach Kant) das Vermögen der Schlußfolgerung. Der Begriff des Zwecks selbst ist bisher vollständig mißverstanden worden. Man hat ihn mit anderen, untergeordneten geistigen Funktionen verwechselt. So bemerkt Wundt: „Das Zweckprinzip ist unterzuordnen dem Satze vom Grunde ... der Grund wird zum Mittel, die Wirkung zum

Zweck.“ Es verhält sich jedoch gerade umgekehrt. Der Grund ist eine Vernunftsfunktion, die den Begriff des Mittels bereits voraussetzt; die Erfassung des letzteren ist dagegen eine Fähigkeit, die ihren Ursprung nicht in der Vernunft, sondern im menschlichen Selbst hat. Der Grund ist die Prämisse eines Syllogismus, ein Mittel dagegen ist mit einer erst nach einer Reihe von Syllogismen eintretenden Wirkung — als „Zweck“ — verknüpft. So ist ein Gesetz für den Nomotheten zunächst der Grund, auf den hin Wirkungen eintreten, dagegen ein Mittel in der politischen Gesetzgebung, also für den Staatsmann. Die theoretische Vernunft ist allerdings befähigt, die Konnexe der Zwecksetzung zu kontrollieren; aber dieselbe entspringt nicht ihr, sondern dem Selbst, das eben nichts anderes ist, als die Fähigkeit der Zwecksetzung durch Mittel. Das Bezwecken ist nicht mit dem Wünschen identisch, sondern es liegt jenseits desselben. Es charakterisiert sich als eine derartige Verknüpfungsart einer Reihe von Wünschen, resp. Wirkungen, daß der Ablauf derselben als vorher bestimmbar erscheint. Dies ist die richtige Definition des Zweckbegriffs, den die deutschen Logiker bisher völlig verkannt haben. Sie haben die Zwecksetzung meist mit dem Willen — mit dem sie nicht in Berührung steht — in Zusammenhang gebracht. So bemerkt ein Autor: „Der Gedanke liegt nahe, daß vielleicht die bloße Form der Zwecksetzung einen Wert enthalten mag . . . den wir mißverständlich so deuten, als ruhe in einem Endzweck seinem Inhalte nach der Wert . . . es scheint, als ob der Wert jedes Zwecks im Verhältnis der um seinetwillen gewollten Zwischenstufen oder Mittel anwüchse . . . erscheint die Funktion der Zwecksetzung als an sich wertvoll, so haben wir in ihr die schmerzlich gesuchte Einheit der Zwecke, die der Inhalt derselben uns nicht zu gewähren vermag . . .

wir sprechen von Zwecken erst dann, wenn sich eine Zwischenstufe hinter den momentanen Zustand (sic!) einschiebt, die zum Objekte des Willens gemacht und realisiert werden muß, ehe der auf die weitere Stufe gerichtete Wille seine Befriedigung finden kann; zum Zweck wird das Gewollte erst dadurch, daß sich *mittlere Wollungen davorstellen* . . . weil das Zweckwollen überhaupt ein größeres Quantum Wollen enthält, als das einfache eingliedrige Wollen, deshalb erscheint es wertvoller."[15]) Ein Zweckwollen existiert in diesem Sinne — als Komplikation von Wollungen — nicht, sondern die Zwecksetzung — als besonderes Geistesvermögen — zeigt sich in der Verknüpfung von Wirkungen, also Wünschen, geht aber den letzteren voraus und entsteht nicht aus ihnen, noch weniger aber aus Willensakten. Die Satzungen einer Staatsverfassung sind zwar scheinbar ebenso Gesetze wie diejenigen eines Zivilrechts, aber die ersteren beziehen sich auf Zwecksetzungen, die letzteren auf Begehrungen (Wollungen).

Der Begriff der Zwecksetzung des Selbst durch den Mittelbegriff ist nun zugleich das Prinzip der epischen Methode. Das Wesen des Epos liegt darin, daß hier Handlungen nicht auf Grund des Wünschens, sondern der Zwecksetzung, also als *nicht begründet, sondern vermittelt* hingestellt werden. Wenn Kant bemerkt, „die Handlung werde erst durch den Urheberbegriff zur Tat", so ist dieser letztere eben mit dem des Bezweckenden identisch. Man hat bisher das Epos in der Art der Romanze aufgefaßt, obwohl letztere der entgegengesetzten — lyrischen — Methode angehört; so wurden Romanzensammlungen, wie Wielands „Oberon", als Epen bezeichnet, wie man ja auch andrerseits

[15]) Georg Simmel, „Einleitung in die Moralwissenschaft".

einen ausgesprochenen Roman, wie „Hermann und Dorothea“ — vielleicht der Anwendung des Homerischen Verses halber — sonderbarerweise für ein Epos ausgegeben hat. Dagegen sind wirkliche Epen wie der „Don Quixote“ und die Werke des Rabelais als Romane erklärt worden, Verwechslungen, die für die bis jetzt in der Poetik herrschende Begriffsverwirrung charakteristisch sind. Der „Don Quixote“ ist eine Gestalt des heroischen Epos ganz in demselben Sinne wie etwa der Homerische Ajax. Das Werk des Cervantes ist sogar eine der reinsten Formen des Epos, in welchem es sich ja darum handelt, daß der Urheberbegriff, also die Zwecksetzung des Selbst, im Gegensatz zur ergründenden Vernunft, die Handlung basiert. Die Zahl der echten heroischen Epen ist deshalb auch eine sehr begrenzte.

Während das eigentliche heroische Epos also auf dem Begriff der Zwecksetzungsfähigkeit beruht — wie oben dargelegt — unterscheidet sich das Sagenepos davon durch die Einführung des Begriffs der Zwecksetzungs-Spontaneität. Hier liegt eben der eigentliche Kern des Problems der Sage und der Punkt, an dem der epische Begriff des Urhebers — Bezweckenden — aus der theistischen Metaphysik entspringt. Die Zwecksetzung des Selbst soll hiedurch als mit der objektiven Gültigkeit des Programms versehen erscheinen. Diejenige epische Form, die diesen Begriff betont, ist das sogenannte philosophische Epos, das in seiner reinsten Form durch die indische Epik — wie z. B. die „Baghavad Gita“ — vertreten wird. In Europa gehört hiezu das Hesiodische, dann das angeblich „religiöse“ Epos Miltons, Klopstocks etc. Die üblichen Vergleiche zwischen Hesiod und Homer, die zu Ungunsten des ersteren als „didaktisch“ ausfallen, sind daher unangebracht. Es handelt sich da um zwei verschiedene Gattungen; das Hesiodische Epos ist kein heroisches, wie

die Ilias, und hat ganz andere methodische Grundlagen. Im heroischen Epos verschwindet der Begriff der Zwecksetzungsfreiheit, der im kosmogonischen Sagenepos vorliegt und dessen Auftreten eben als „didaktisch“ erscheint, womit nur ausgedrückt wird, daß hier der Programmbegriff auf unzureichende Art interpretiert wird. Wenn also ein Autor bemerkt, „Hesiods didaktische Dichtung . . . leitet die wissenschaftliche Literatur ein, die sich später der Prosa bedient . . . das eigentlich künstlerische Organ geht ihm ab“[16]), so bedeutet dies lediglich, daß bei Homer die Methode des heroischen der des kosmogonischen Epos entgegengestellt wird. Ebenso sind auch die ganz haltlosen Angriffe gegen Milton aus der Unkenntnis dieses Methodenunterschieds zwischen den Arten des Epos zu erklären.

Die Sage ist bisher teils mit dem Mythus, teils mit der Legende verwechselt worden. Der Heroenbegriff, um den die Sage sich dreht, ist nichts anderes als das menschliche Selbst. Dagegen gehört das Übernatürliche (Wunderbare) nicht zur Sage im engeren Sinne, sondern zum Märchen, und seine Einführung bedeutet bereits eine Vermischung der Tendenzen beider Gattungen. Das Wesen der Sage — also z. B. der Herakles- oder Perseussage — liegt darin, daß der oben definierte Begriff der spontanen Zwecksetzung als Basis einer Handlung verwendet wird. Insofern in diesem Begriff die Bestimmtheit des Schicksals mit der Zwecksetzung des Selbst vereinigt wird, erscheint die letztere als spontan und zugleich als die Hinwegräumung des ersteren, also des Nicht-Selbst und der Zwecksetzungsart desselben. Dies ist das allgemeinste Thema der Sage, und die „Opferung der Iphigenie“ vor der Fahrt nach Troja, die bekannte

---

[16]) J. Hart, „Geschichte der Weltliteratur“.

epische „Erbschuld“ der Tantaliden etc. läuft auf eine Symbolisierung dieses Akts der Beseitigung des Nicht-Selbst hinaus. Die Sage, wie es vielfach der Fall war, als „kosmogonisch“ — die Weltbildung symbolisierend — aufzufassen, ist eine Mißdeutung; es kann sich um eine Schöpfung hier nur in dem Sinne handeln, in dem das „Ich“ bei Fichte als „Schöpfer“ hingestellt wird, und nicht um eine Kosmogonie im Sinne der Entstehung der Welt als Objekts des Bewußtseins. Die nationale Geschichte setzt die Sage voraus, und diese Voraussetzungen der Geschichte, resp. der Staatsidee in der Sage zu betonen, ist eben die eigentliche Tendenz des heroischen Epos.

Als rein „künstlerisch“ erscheint dem Hesiodischen Epos gegenüber die Ilias, weil bei ihr der Charakter des heroischen Epos — die Basierung der Handlung auf die Zwecksetzung — hervortritt und der der Sage entstammende Begriff der Mission, der im philosophischen Epos vorherrscht, verschwindet. Dies ist bei Homer jedoch noch viel weniger der Fall, als etwa bei Dante, bei dem allerdings bereits der Übergang zur Ballade eintritt, die eine Fortführung der epischen Form im Sinne des Übergangs vom Bezwecken zum Wünschen darstellt. Auch bei Dante verschwindet die Herkunft des Epos aus der Sage, welch letztere den Stoff des Purgatoriums liefert, ebenso wie in der Ilias der Sagencharakter ganz zurücktritt, worin eben ihre rein epische Wirkung liegt. Sie leitet daher auch ihre Handlung aus den Gegensätzen der Zwecke her, wie das heroische Epos überhaupt. Hierüber bemerkt ein Autor: „Bei Homer tritt der religiösen Dichtung die weltliche gegenüber . . . die Kunst ist hier Selbstzweck geworden und steht nicht mehr im Dienste des Gedankens“[17]), was lediglich bedeuten kann,

---

[17]) U. Wilamowitz-Moellendorff, „Die griechische Literatur“.

daß der epische Gedanke hier nicht mehr im Dienste des Missionsgedanken, das Epos nicht in dem der Sage steht. Dagegen ist von ihr die Odyssee, als zu einer anderen Gattung gehörig, zu unterscheiden; bei ihr beginnt das romantische Epos. Dieses letztere kennzeichnet sich durch die Einführung von Elementen des Märchens, wodurch sich eine eigentümliche Mischung epischer mit lyrischen Elementen ergibt. Hiedurch erklären sich jene Vorzüge artistischer Art, durch die sich das Homerische vom Vergilischen Epos unterscheidet; das romantische ist eben kein heroisches Epos. Auch in der Ilias finden sich bereits zahlreiche Einfügungen von Legenden sowie Idyllen in das Epos, und zwar gerade an denjenigen Stellen, die als „realistisch" bezeichnet worden sind, womit also das idyllische gemeint ist. Wenn ein deutscher Philologe bemerkt, daß „der Kontrast zwischen der homerischen Behandlung der Götterwelt und dem Glauben des Mutterlands ungeheuer sei . . . Homer sei so vorurteilslos, daß bei ihm aus der heiligen Hochzeit des himmlischen Ehepaares ein Schäferstündchen werde"[18]), so bedeutet das lediglich die Einbeziehung lyrischer Partien — Idyllen und Legenden — in die epische Dichtung, die hiedurch sich dem romantischen Epos nähert, zu dem die „Odyssee", sowie die Werke Ariosts etc. gehören. Wären Homers Epen rein heroische und nicht halb romantische, so wäre er schwerlich in einem so ausgesprochen den Geist der Romantik vertretenden Werk, wie dem „Werther", verhimmelt worden. Auch jene bekannte Wolffsche Hypothese, wonach die Homerischen Epen aus Sammlungen von Romanzen im Laufe der Zeit entstanden, nicht aber von einer Person verfaßt seien, involviert die Annahme, daß hier eine ganz andere Methode vorliege als die des heroischen Epos im Sinne der „Aeneis",

[18]) U. Wilamowitz-Moellendorff, „Die griechische Literatur".

die derartigen Vermutungen wohl nicht ausgesetzt ist. Die Vergleiche zwischen der Ilias und dem deutschen Nibelungenlied sind daher unangebracht, da das letztere ein heroisches und kein romantisches Epos ist, also eher an Vergil als an Homer erinnert. Dem deutschen Nibelungenepos ermangeln alle jene lyrischen, also künstlerisch wertvollen Partien, die im Homer zu finden sind, und es kann infolgedessen nicht mit den Homerschen Dichtungen, sondern höchstens mit denen des Firdusi verglichen werden.

Zur epischen Methode gehört nicht nur das Epos selbst, sondern auch jene Gattung, die man bisher stets zur Tragödie gerechnet hat, weil sie ihr äußerlich ähnelt, nämlich der Operntext. Derselbe ist nichts anderes als ein in szenische Form gebrachtes Epos; hieher gehören die meisten sogenannten „Tragödien“ der Antike. Eine Tragödie besitzt ein tragisches Kataklysma; wo das letztere dasjenige des heroischen Epos ist, dort kann — trotz der Aufwendung aller szenischen Effekte — nicht von einer Tragödie die Rede sein. Die bloße Szenisierung einer epischen Episode ergibt keine Tragödie, sondern den Text einer sogenannten großen Oper in der Art der „Hugenotten“ oder des „Rienzi“; diesen Charakter tragen aber die meisten Stücke des Aischylos und Sophokles an sich. Die Werke des ersteren nennt Grillparzer „in Szene gesetzte Epopöen“, während Wilamowitz bemerkt, „seine Dramen seien Stücke von dem großen Mahle Homers.“ Es handelt sich in der Sophokleischen „Antigone“, also beim Streit zwischen Antigone und Kreon um ein episches Thema, ganz wie beim Streit zwischen Achilles und Agamemnon. Die Tat der Antigone ist weder, wie es scheinen könnte, aus Pflichtgefühl und Neigung — also einem dramatischen Motiv, wie es etwa in Goethes Iphigenie auftritt — zu erklären, noch Ausdruck einer

Weltanschauung im Tragödiensinne. Treffend bemerkt hierüber ein Ästhetiker, daß „von einem sittlichen Konflikt in der Antigone keine Rede sei".[19]) Sie wahrt vielmehr damit — im Sinne des Ahnenkults — die Prärogativen ihres Hauses, welches jenseits des von Kreon vertretenen Staatsinteresses stehe, was eben den Charakter der Kontroverse zweier Zwecksetzungen innerhalb des Bereiches ein und derselben Weltanschauung — also den epischen — trägt; ebenso entspringt auch der achilleische Groll in augenfälligster Weise der Nichtbeachtung seiner Vorrechte, aber keineswegs einem Affekt. Auf derartige Ursprünge lassen sich auch sämtliche andere in Sagen, Epen und Operntexten auftretende scheinbare Affekte oder Leidenschaften zurückführen. Ganz ebenso ist z. B. auch die Tat der Klytemnestra nicht im geringsten die Folge der Parteinahme für ihre geopferte Tochter — was allenfalls dramatisch wäre — sondern sie rächt die verletzte Würde ihres Stammes in derselben Art, wie die Atriden die des ihren an den Troern gerächt hatten, und wie Orest später die seinige an ihr rächt. Wenn daher von Seite gewisser Philologen, wie Wilamowitz, die „Orestie" in panegyrischem Tone als Muster einer Tragödie hingestellt wird, so muß demgegenüber bemerkt werden, daß sie gar keine Tragödie, sondern ein Operntext ist. Denn die „Schuld" ist hier keine tragische, sondern eine epische. Dagegen hat der tragische Schuldbegriff bekanntlich eine ganz andere Bedeutung, und mit tragischen Erschütterungen sind ja auch tatsächlich die „Orestie" und die „Antigone" so wenig verknüpft, wie etwa der „Zwist der Fürsten" in der Ilias, oder der Streit zwischen Odysses und Ajax. Bei näherer Betrachtung des Purgatoriums findet sich, daß auch die dort dargestellten Missetaten nicht den Cha-

[19]) Georg Brandes, „Ästhetische Studien".

rakter der sittlichen Schuld in üblichem Sinne — der sich ja auf Wünsche bezieht — an sich tragen, sondern den der Verletzung berechtigter fremder Zwecksetzungen, wie die des antiken Theaters. So ist die Ugolino-Episode etc. aufzufassen, die ja ebenfalls bereits für die Bühne bearbeitet wurde, ohne aber vermutlich dadurch zur „Tragödie" geworden zu sein. Jene „Blutschuld im Pelopidenhause", die nach der Bemerkung eines Autors „das Motiv, auf welches die Orestie aufgebaut ist"[20]), darstellt, trägt durchaus den Charakter des Krieges. Überhaupt gibt es für das Epos und den Operntext keine sittlichen Verschuldungen im dramatischen Sinne, das Epos kennt nur Kriege und keine Verbrechen, weil der letztere Begriff eben teils in die Tragödie, teils in das Drama gehört. Daher darf auch der Operntext nicht mit dem Trauerspiel, als einer dramatischen Gattung, verwechselt werden, wie dies ja bekanntlich nicht nur in der „Hamburgischen Dramaturgie" fortwährend geschieht. Andrerseits wird er, ebenso irrig, stets mit der Tragödie identifiziert. Jedoch haben sogar einige deutsche Autoren bereits bemerkt, daß die aeschyleischen Produkte epischen Charakter an sich tragen. So bemerkt Wilamowitz, „die epische Erzählung stehe bei ihm noch unvermittelt neben dem Chorlied", während ein anderer Ästhetiker sagt: „Die Namen Aeschylos und Dante müssen zusammen genannt werden ... die aeschyleische Tragödie hat das tendenziös Belehrende der Epen Dantes ... ein mehr hesiodisches als homerisches Element legt sich lähmend auf die eigentlich künstlerische Gestaltungskraft."[21]) Das Aeschylos sich zu Euripides verhält, wie Hesiod zu Homer, ist richtig. Auf eine Verwechslung zwischen der Methode des Operntextes und der Tra-

---

[20]) F. Bender, „Geschichte der altgriechischen Literatur".
[21]) J. Hart, „Geschichte der Weltliteratur."

gödie geht es auch zurück, wenn man das Auftreten eines deus ex machina auf der antiken Bühne als künstlerisch unberechtigte Störung der „inneren Notwendigkeit“ der Handlung betrachtet hat; der deus ex machina ist um nichts „äußerlicher“ und weniger notwendig als die anderen Figuren des Operntextes, dieses szenisierten Epos, die ja samt und sonders den Charakter von Zwecksetzungsmarionetten und wandelnden Emblemen an sich tragen. Derartige „kritische“ Einwendungen kennzeichnen also nur die bis heute herrschende, durch Schriften wie die Lessingsche großgezogene Verkennung des wahren Wesens des antiken Theaters.



2. Die Lyrik.

Während die Versuche der rationalistischen Ästhetiker, eine Poetik zu begründen, zur Herstellung einer Theorie der epischen Methode geführt haben — als welche die Hegelsche Erhabenheitsästhetik, wie oben dargelegt, aufzufassen ist — ist die entgegengesetzte Strömung, die sogenannte „Romantik“, zur Begründung der Theorie der lyrischen Methode gelangt. Dies ist der wahre Charakter dieser Bewegung, welche bis jetzt meistenteils mißdeutet worden ist; man hat bisher à la Brandes oder Ricarda Huch gewisse nebensächliche Begleiterscheinungen der Richtung aufgebauscht, ohne die wahren Tendenzen derselben zu ahnen. Die Romantik ist nicht als eine besondere Richtung dem Klassizismus entgegenzustellen, wie man es gewöhnlich auffaßt, sondern sie stellt den Versuch dar, zu einem System der Poetik, auf Grund eines anderen philosophischen Programms zu gelangen, als jenes, von dem die Klassizisten ausgingen — nämlich des Mystizismus, der im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zahlreiche Vertreter, wie Schelling, Baader etc. hatte. Diese philosophische Strömung ist es, deren ästhetische Vertretung die sogenannte Romantik bildet, und die letztere ist ohne die Kenntnis dieser ihrer Grundlagen ganz unverständlich, ebenso wie andrerseits die klassizistische Dichtungsära lediglich den poetischen Niederschlag des Rationalismus, resp. des Idealismus, darstellt. Auch von J. Boehme, dem bekannten Mystiker, sind die Romantiker stark beeinflußt worden. So bemerkt Novalis, „der Sinn für Poesie habe viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein“. Wie der Klassizismus den Begriff der Erhabenheit, vertritt

die Poetik des Mystizismus — die Romantik — den der Schönheit; der Gegensatz zwischen diesen beiden Prinzipien — den Grundlagen der Poetik als Methodologie — ist es, der einzig und allein die Schlüssel zum Verständnis der romantischen Bewegung liefert; dieselbe mußte dagegen ganz unverstanden bleiben, solange man sie wie bisher als poetische „Richtung" in der Art der „Sturm- und Drang-Periode" betrachtete, während sie vielmehr das auf eine Weltanschauung gestützte Programm einer Poetik darstellt, nämlich einer solchen, welche die Gestaltungsweise der lyrischen Formen als die wahre und positive, die der epischen Formen als negativ und inferior betrachtete; der Klassizismus vertritt dagegen bekanntlich den entgegengesetzten Standpunkt. Dies ist die Lösung des Problems der „Romantik, die so viel absurden Kommentaren seitens bisheriger Literarhistoriker — wie Brandes etc. — ausgesetzt war.

Die Doktrin Schellings enthält jedenfalls gewisse Elemente, die zur Herstellung einer Poetik, resp. einer Programmwissenschaft überhaupt, verwendbar sind. Sein hauptsächlichster Irrtum — wie jener der meisten Mystiker — lag darin, daß er, statt sich auf die Probleme der Geisteswissenschaft, wie der Ethik, zu beschränken, Fragen ganz anderer Art, Bewußtseinsfunktionen betreffend, auf das Tapet brachte, deren verfrühte Erörterung die ganze Entwicklung lediglich hemmen konnte. Die „Naturphilosophie", mit der er sich abgab, ist ein relativ untergeordneter Teil des Mystizismus, dessen Grundsätze zuerst betreffs der Probleme der Programmwissenschaften festzustellen die wichtigere Aufgabe für ihn gewesen wäre. Es ist diese Verwechslung zwischen Mystizismus und Naturphilosophie eine jener anderen zwischen der Theorie der Dichtung und der der bildenden Kunst analoge. So mißverstand Schelling infolgedessen seine eigene

Entdeckung eines Dualismus — vielleicht die bedeutendste Errungenschaft der Philosophie seit Kant — wonach „das Ideelle oder Subjektive und das Reelle oder Objektive als zwei Pole, die sich wechselseitig voraussetzen und fordern“[22]) betrachtet werden. Schellings Verdienste sind bisher sehr unterschätzt worden. Gegenüber dem Fichteschen monistischen Idealismus vertritt Schelling den Geist des Kantischen Systems, insofern er — im Sinne desselben — *ein jenseits des Ich seienden Reales* annimmt, während dagegen Fichte *„dem Ich selbst die Schranken seiner subjektiven Tätigkeit,* auf denen das Bewußtsein beruht“, innewohnen läßt. Kants „Ding an sich“ erscheint bei Schelling als „Reales“; Schellings System könnte daher richtiger als *Realismus* bezeichnet werden. Hegels System, nach welchem „das Treibende in Entwicklung der Wissenschaft der Gegensatz sei . . . *die einander widersprechenden Begriffe in einem dritten, höheren, umfassenderen Begriff zusammengedacht werden, dessen Momente sie bilden“*[23]), soweit es also dualistisch ist, steht ganz auf Schellingscher Grundlage. Unter dem „Ideellen“ ist hiebei das menschliche Selbst, unter dem „Reellen“ das Nicht-Selbst zu verstehen; auf ersterem beruht die epische, auf letzterem die lyrische Methode. Das Nicht-Selbst ist jene „unergründliche Realität“, von der bei Schelling die Rede ist. Diese dualistische Systembildung ist allerdings bei Schelling ein unausgeführter Versuch geblieben. Wenn also bemerkt wird, „die Natur war . . . bei Schelling selbständig geworden und stand ebenbürtig dem Ich gegenüber . . . beide Teile weisen ständig aufeinander hin“[24]), so kann unter diesem Pendant zum Ich — resp. Selbst — wohl nicht die materielle

---

[22]) F. Überweg, „Geschichte der Philosophie“.

[23]) Falkenberg, „Geschichte der Philosophie“.

[24]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie“.

Natur (!) zu verstehen sein, sondern jenes geistige Prinzip, dem sie entspringt, also eine andere Art des Selbst, dessen Entdeckung und Definierung das eigentliche und bisher nicht gelöste Grundproblem der Philosophie überhaupt darstellt. Schelling hat allein den wahren Dualismus, als das System des Gegensatzes des ästhetischen (realen) und des ethischen (idealen) Moments im Absoluten aufgefaßt, wenn er dies auch nicht ausführte. Treffend betont ein neuerer Autor, nach Schelling habe „alles Wissen zwei Pole, die sich in allen Wissenschaften suchen... die Welt des Geistes ist aus einer Duplizität in der Identität, einem Zwiespalt im Ureinen zu begreifen ... *das Zusammentreffen dieser beiden Welten zu erklären, ist die eigentliche Aufgabe der Philosophie*".[25]) Ohne Zweifel ist diese Definition richtig. Jedoch ist es Schelling nicht geglückt, diese von ihm aufgestellte Forderung zu erfüllen, und es wird das erst in der vorliegenden Schrift versucht; Schelling selbst konnte die psychologischen und theologischen Probleme noch nicht hinreichend von denen der Philosophie sondern, und sah nicht, daß die von ihm untersuchten „Gegensätze in der Tätigkeit des Absoluten" sich nirgends anders zeigen, als in den Geisteswissenschaften, also der Logik, Ethik und Poetik. Daß besonders die letztere das eigentliche Objekt der Philosophie sei, und die ofterwähnte „intuitive Anschauung" sich lediglich in den dichterischen Konzeptionsformen bekunde, hätte den wahren Inhalt jenes Systems abgeben müssen, welches Schelling und vor ihm Schlegel und Novalis ohne viel Erfolg zu begründen versuchten. Gegenüber Fichte, der den einen Arm der Metaphysik in der Ethik gefunden hatte, laufen die Tendenzen der Romantiker darauf hinaus, ihren zweiten Arm in der Poetik zu entdecken. Dies betrifft offenbar auch die etwas sibyllinisch geformte Be-

[25]) Erwin Kircher, „Die Philosophie der Romantik".

merkung des obenerwähnten Autors, „die gesamte romantische Metaphysik suche einen *Naturalismus des Idealen* zu begründen“.[26]) Mit dem Scheitern der Versuche dieser Richtung fielen zugleich alle Vorbedingungen für eine normale Weiterentwicklung der Philosophie weg, und es trat die Epoche des Psychologismus ein, welche der geistigen Kultur in West- und Mitteleuropa das bekannte Débacle bereitet hat.

Schellings Dualismus kann als die Fortführung der Tradition der Mystiker aufgefaßt werden, wie er ja — ebenso wie Novalis — von Boehme beeinflußt war. Das was Boehme den „Streit, in dem alle Dinge entstehen“ nennt, ist der Gegensatz zwischen Selbst und Nicht-Selbst. Die Mystik dreht sich seit dem Altertum um diese dualistische Grundkonzeption, ohne daß dieselbe allerdings bis jetzt anders als in poetischer Sprache ausgedrückt worden wäre. Hiezu bemerkt ein Autor, daß „drei Lehren den gemeinsamen Kern der Systeme Heraklits und Boehmes ausmachen: 1. die Notwendigkeit der Gegensätze bis zum Hochwert des Streites, 2. das Ineinanderfließen der Gegensätze, 3. die Unaufhörlichkeit dieses Weltflusses in Gegensätzen“.[27]) Innerhalb der Philosophie sind diese Gegensätze die des Idealismus und Mystizismus, innerhalb der Poesie die der Epik und Lyrik etc. Um das Nicht-Selbst hatte sich bereits die Doktrin Spinozas gedreht, dessen berühmte „zwei Attribute der Gottheit“ — das „Denken“ und die „Ausdehnung“ — wohl nichts anderes als das Selbst und das Nicht-Selbst bedeuten können. Die Systeme der nachkantischen Philosophen sind großenteils durch Spinoza beeinflußt. So bemerkt Hegel selbst: „Die morgenländische Auffassung der absoluten Identität ist

---

[26]) E. Kircher, ibidem.

[27]) K. Joël, „Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik“.

mit Spinoza zuerst in die europäische Denkweise eingeführt worden".[28]) Spinozas pantheistische Irrtümer sind offenbar auf eine unrichtige Auslegung der Philosophie der Kabbalisten — wie des M. Corduero etc. — zurückzuführen. In der letzteren liegt auch die Wurzel der Hegelschen Wissenschaftslehre mit ihrer „dreigliedrigen Einteilung auf Grund des triadischen Prinzips der Dialektik."[29]) Diese Auffassungsart, nach der „die notwendigen Formen, welche der Geist in dieser seiner inneren Dialektik erzeugt, die Kategorien der Wirklichkeit"[30]) sind — also die Verknüpfung von Logik und Metaphysik — ist eine echt kabbalistische. Allerdings enthält die letztere (ebenso wie die Systeme der Nachkantianer), nur undeutliche Ahnungen des wahren Dualismus, nämlich des Gegensatzes des Selbst und des Nicht-Selbst als des Fundaments des Systems der Wissenschaften. Die wahre Lösung des Rätsels liegt darin, daß — wie dies im vorliegenden Buche versucht wird — die Metaphysik als Logik, die Ethik und die Poetik als ihre beiden Aspekte aufgefaßt werden, insofern sie vom Selbst oder vom Nicht-Selbst aus betrachtet wird. Diesen Gegensatz suchte Schelling darzustellen, jedoch gelang ihm das nicht; wenn er z. B. sagt „die Kunst verhalte sich zur Philosophie, wie das Reale zum Idealen", so bezieht sich dies auf die Poetik und die Ethik. Im ganzen wird wenigstens von Schelling als Mystiker der Dualismus vertreten, während Fichte stets monistisch denkt. Schelling wandte sich daher auch gegen die monistischen Systeme als „negative Philosophie" und erklärte, „es bedürfe zu ihrer Ergänzung einer positiven Philosophie, *welchen den irrationalen Weltgrund*

---

[28]) Hegel, „Geschichte der Philosophie", III.

[29]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie", II.

[30]) W. Windelband, ibidem.

als ihren Gegensatz behandelt“.[31]) Auch seine Bemerkung, „die Kunstphilosophie sei ein notwendiges Ziel des Philosophen, der in ihr das innere Wesen seiner Wissenschaft wie in einem magischen und symbolischen Spiegel schaue“ ist sehr bezeichnend für seine richtige dualistische Auffassung.

———o———

Das Nicht-Selbst ist das Vermögen der Zwecksetzung ohne Bestimmbarkeit des Zusammenhanges zwischen Zweck und Mittel, wodurch also der Begriff des Mittels überhaupt wegfällt und sich in den der Emanation verwandelt. Erst durch die Kenntnis dieses Gegensatzes zwischen Mittel- und Emanationsbegriff wird die Struktur einer Programmwissenschaft, wie der Ethik oder Poetik, verständlich. Die lyrische Schönheit liegt in der Zwecksetzung ohne Mittel, also durch Emanation. Der Emanationsbegriff ist die Basis der lyrischen Methode, wie die Zwecksetzung des Selbst diejenige der epischen. Aus dem Gegensatze beider Methoden ist der Streit zwischen Klassizismus und Romantik, der die literarische Produktion am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts beherrschte, zu erklären. Um so sonderbarer berührt es also, wenn der Klassizismus stets die Schönheit gegenüber der Romantik zu vertreten glaubte. So z. B. redete Platen von der „Schönheit“, während er tatsächlich — als der vielleicht reinste Vertreter des klassizistisch-epischen Geistes — die Erhabenheit vertrat, wie die von ihm gehaßte Romantik die Schönheit.

Die bisher übliche Annahme, als ob die Lyrik „Gefühle“, die Epik Taten darstellen wolle, kennzeichnet nur das Fehlen der primitivsten Grundlagen der Poetik.

---

[31]) Dr. M. Adam, „Schellings Kunstphilosophie“.

Die Lyrik ist bis jetzt vollständig mißdeutet worden. Man hat sie mit einer der zu ihr gehörigen Gattungen, dem lyrischen Gedicht, in naiver Weise verwechselt. Die Lyrik tritt jedoch im Gedicht nicht mehr als in allen anderen Gattungen auf, weil sie eben eine besondere Produktionsmethode ist. Aus dem Konflikt beider Methoden entspringen erst die Gattungen im Sinne der Hegelschen Dialektik. Jene Gattung der Lyrik, in der diese Methode am unmittelbarsten zum Ausdruck gelangt, ist die Hymnik. Daher ist dieselbe auch nur durch die Romantiker — wie Novalis und Hölderlin — kultiviert worden. Der Hymnus ist das Gegenstück zum Epos; er gibt die Darstellung von Taten — ebenfalls im Gegensatze zu Handlungen — d. h. von Aktionen auf Grund der Zwecksetzung und nicht des Motivs, jedoch von Zwecksetzungen des Nicht-Selbst, also mit Ausschaltung des Begriffs der Initiative. So bemerkt ein neuerer Autor: „Das Epos bilde von Anfang an einen Gegensatz und zugleich eine Ergänzung zum Hymnus.“[32]) Übrigens bemerkt bereits Goethe, daß „die höchste Lyrik... durchwegs historisch“ sei, ohne dies freilich zu kommentieren. Auf diesen Gegensatz zwischen der lyrischen und epischen Interpretation des Tatbegriffes beziehen sich auch Nietzsches bekannte Untersuchungen über „Apollinisches und Dionysisches“. Das letztere bedeutet offenbar das Hervorgehen der Lyrik — in der Form des Hymnus (Dithyrambus) — aus der Ekstase. Dieselbe ist aber nichts anderes als der Wechsel des Selbst, das Eintreten der Zwecksetzung des Nicht-Selbst. Die Ekstase ist bisher irrigerweise mit gewissen ihrer Begleiterscheinungen verwechselt worden. Sie charakterisiert sich nicht durch die mit ihr mitunter verknüpfte Aufhebung des Bewußtseins und der Raumanschauung, sondern durch

[32]) W. Wundt, „Mythus und Religion“.

das Verlieren des Mittelbegriffs, und die Ersetzung desselben durch die Emanation. Hierauf ist auch die Bemerkung Nietzsches, „das Ich des Lyrikers habe eine ganz andere Kausalität als das des Epikers", zu beziehen; der Gegensatz der Kausalitätsarten schließt sich an den der Zwecksetzungen. Wenn also ein Autor die Ekstase als „das Fehlen des Gegensatzes zwischen Ich und Nicht-Ich, Ich und Außenwelt"[33]) definiert, und die Ekstase als „die Neigung, das eigene Ich zu Gunsten eines anderen zweiten Ich's aufzugeben" hingestellt wird, ist damit der Verlust des Mittelbegriffes gemeint. Treffend bemerkt ein französischer Autor über die Ekstase: „Die Ekstatiker glauben das Absolute zu empfinden . . . es ist dieser intensive Affekt die direkte *Erfassung des Nicht-Ich* (on éprouve et réfléchit le non-moi dans sa totalité confuse)."[34]) So lautet auch die Aussage eines Ekstatikers, daß er „sein Bewußtsein und die volle Freiheit seiner Seele behalte, doch sich in ihm eine Art zweiten Ichs bilde". Mit der Ekstase, die übernatürliche Fähigkeiten verleiht, hängen daher auch Institutionen kultischer Art — wie das indische Fakirtum, die Thaumaturgie der Antike und des Mittelalters — eng zusammen; ein Ziel jedes Kults ist die Entdeckung des zweiten Selbst (Nicht-Selbst) und die Freiwerdung seiner Kräfte. Hier zeigt sich bereits deutlich der — oben erwähnte — Zusammenhang zwischen der Lyrik als Methode und dem Nicht-Selbst, resp. dem Mystizismus, da ja die Hymnik *ursprünglich nur für Kultzwecke,* Weissagungen (Orakelsprüche) etc. benützt wurde, und dort ihren Ursprung hat. Daher ist es nicht auffällig, wenn der Mystiker Novalis zugleich der größte romantische Hymniker war; der Hymnus ist in der Neuzeit ja überhaupt erst durch die Romantiker — besonders Novalis

---

[33]) Dr. P. Beck, „Die Ekstase".

[34]) Godfernaux, Revue philosophique, Febr. 1902.

— wieder entdeckt worden. Seine Hymnen sind von der bisherigen „Literaturgeschichte" noch keineswegs genügend gewürdigt, ihre Originalität in methodischer Hinsicht nicht verstanden worden. Wenn dieselben stets Themen aus dem Bereiche der Mystik behandeln oder wenigstens alles im Geiste derselben behandeln, so liegt das in der Methode des Hymnus begründet und alle bisher üblichen Kommentierungen dieser Dichtungen durch die „religiöse" Weltanschauung des Autors sind ganz hinfällig. Es handelt sich hiebei um die Darstellung solcher Zwecksetzungsverhältnisse, bei denen der *Begriff der Bestimmung* zur Geltung gelangt. Religiöse Themen eignen sich daher deshalb für den Hymnus, weil *der Zweck hier infolge der Ausschaltung des Mittelbegriffs als bestimmt erscheint* und hieran knüpft sich eben — dem oben Dargelegten gemäß — die Perzeption der lyrischen Schönheit wie die der Erhabenheit an die Betonung der mit Initiative verknüpften Zwecksetzung im Epos. Es soll im Hymnus die Bestimmung — das sogenannte Schicksal — als die Form eines menschlichen Geistesvermögens hingestellt werden, während es sonst etwas Äußeres zu sein scheint; als eine solche Form erscheint jedoch jener Zustand, in welchem sich sogenannte *fixe Ideen* bilden. Diese letzteren, die vom empirischen Standpunkte aus als Geisteskrankheiten betrachtet werden, fallen für die Metaphysik zusammen mit der methodischen Basis der Hymnik. Denn offenbar beruhen fixe Ideen, wie sie z. B. bei Megalomanen angetroffen werden — auf jener selben Zwecksetzung durch Emanation (ohne Mittel), wie sie im Hymnus auftritt. Der Megalomane glaubt nicht, daß er selbst sein Ideal erreichen könne, sondern er glaubt an seine Bestimmung, d. h. *das Nicht-Selbst ist in ihm entwickelt,* wie auch bei Mohamed ähnliches vorlag. Es ist sehr begreiflich, daß der innerhalb primitiver Milieus und Schichten

aufgewachsene Hymniker seine — wie ein Autor es ausdrückt — „unbestimmt deliriösen und ekstatisch-visionären, dämonomanischen Zustände" für Offenbarungen hält. Die Dämonomanie ist es, die der Hymnik zu Grunde liegt. So ist ein Megalomane, wie etwa ein Jan van Leyden, die Abart eines Hymnikers. Hieraus erklärt sich die dunkle und ekstatische Form der Hymnik. Wenn also über einen neueren Vertreter der Hymnik, Alfred Mombert, ein Autor bemerkt: „Mombert hat den ekstatischen Prophetentyp . . . er hat etwas Orientalisches an sich, seine Hymnen erinnern an Mohameds Koran-Suren . . . seine Dichtung ist religiöse Dichtung"[35]), so ist das ganz irrig. Im Hymnus handelt es sich zunächst um den Bestimmungsbegriff als lyrisches Grundmittel, während die Verknüpfung desselben mit dem übergeordneten (religiösen) Kultbegriff eine nur hinzutretende, sekundäre ist. Treffend ist dagegen die Bemerkung des Autors, daß „Hesiods Theogonie Götter und Welt aus dem Chaos aufsteigen, Momberts moderne Theogonie sie in das Chaos zurücksinken lasse". Der Hymnus ist in der Tat das lyrische Pendant zum Epos, und es lassen sich auch hier drei Formen unterscheiden, nämlich der mystische — rein lyrische — Hymnus der Novalis und Mombert (Dithyrambus) vom dramatischen und epischen Hymnus. Der dramatische Hymnus ist der Psalm; auch die Gesänge der Propheten gehören hieher. Es zeigt sich in demselben eine gewisse Verschmelzung der hymnischen mit der epischen Methode, nämlich der Bestimmung mit der Initiative. Die Möglichkeit dieser Vereinigung zweier sonst stets getrennter Begriffe — im Begriff der Vorsehung — ist eben zugleich das Thema dieses dramatischen Dithyrambus und es zeigt sich auch hier, daß in der Poesie der Inhalt stets mit dem Formalen der Methode zusammenfällt. Die

[35]) K. H. Strobl, „Alfred Mombert".

dritte halb epische Form des Hymnus ist der Choral, zu dem das Chorlied der antiken Bühne und die Hymnen Pindars gehören; auch Walt Whitman kann hieher gezählt werden. Der Choral wurde, weil bereits einen Übergang zur epischen Methode darstellend, stets vom Klassizismus geschätzt. Wenn also ein Vertreter des letzteren über Platen bemerkt, er habe „an die Stelle des romantischen Wustes die gehaltvolle Lyrik seiner . . . Oden und Festgesänge gesetzt, in welch letzteren er mit Pindar um den Preis ringe“[36]), so ist hier unter „gehaltvoll“ episch gemeint. Es ist jedoch wohl sicher, daß jede Zeile eines Hymnus des Lyrikers Novalis wertvoller als sämtliche Platensche „Gesänge“ zusammengenommen ist.

Die zweite Grundform der Lyrik ist das Märchen, das bis jetzt irrtümlicherweise als epische Form betrachtet wurde. So bemerkt W. Scherer, „das Märchen sei entschieden die älteste Form der epischen Poesie“. Es ist das eine Verwechslung des Märchens mit der Sage, die das gerade Gegenteil des Märchens darstellt. Es ist auch ganz irrig, das Märchen in der üblichen Art mit der Legende zu identifizieren und „Personifizierung des Naturgeschehens“ darin zu finden. Die Legende personifiziert in gewissem Sinne die Naturvorgänge, das Märchen personifiziert die Legende. So z. B. sind die Dichtungen Andersens Legenden, nicht aber Märchen, als welche sie gewöhnlich bezeichnet werden. Der Symbolisierungsprozeß im Märchen ist ein anderer, als der in der Legende, und wenn der Symbolbegriff der Legende, resp. Parabel, im Märchen gefunden werden soll, wie z. B. Carlyle die Jötuns des skandinavischen Märchens als „feindliche Naturkräfte“ betrachtet etc., so ist das eine Ver-

[36]) J. Scherr, „Geschichte der deutschen Literatur“.

kennung des Charakters des Märchens. Das Wunderbare im Märchen liegt logisch im Hervortreten des Begriffs der Emanation begründet, die hier — wie derjenige der Zwecksetzung des Selbst in der Sage — als spontan aufgefaßt wird; es ist dies gerade jener Umstand, der das Märchen als Gegenstück der Sage erscheinen läßt. Wird also erklärt, „die Art der Märchendichtung sei es, den Geist in die Natur hineinzutragen“[37], so kann damit nur der Konnex zwischen der Zwecksetzungsart des Nicht-Selbst und der Natur gemeint sein. Wenn ferner ein Autor bemerkt, „die Hauptmotive, die die Märchendichtung der Kulturvölker bewegen, sind die wechselnden Schicksale der Menschen“[38], so ist dies irrig. Offenbar dreht sich diese Gattung vielmehr um die Negierung des Begriffs eines unpersönlichen Schicksals. Dasselbe wird vielmehr als Produkt des *Eingreifens übernatürlicher Mächte* hingestellt, worin eben sein Gegensatz zur Sage liegt. Das Märchen ist also die Stilisierungsart des Nicht-Selbst, wie der Roman die des Charakters... So ist eben die Einführung des Wunders im Märchen — im Gegensatz zur Sage — zu erklären; der Begriff der Thaumaturgie beruht auf dem der Emanation, deren Hervortreten im Bereich des Bewußtseins als Wunder erscheint. Es ist klar, daß diese Gestaltungsmethode den Tendenzen der Romantiker, welche ja das Nicht-Selbst vertraten, nahe stand. So erklärt Novalis in den „Fragmenten“, daß „das Märchen gleichsam der Kanon der Poesie . . . alles Poetische märchenhaft . . . die Natur eine versteinerte Zauberstadt oder ein enzyklopädischer Index unseres Geistes“ sei. Alle Lyrik beruht jedenfalls auf dem Märchen. Wenn Novalis ferner erklärt, „die Welt des Märchens sei durchaus entgegen-

[37]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie“.
[38]) W. Wundt, „Mythus und Religion“.

gesetzt der Welt der Wahrheit ... und ihr so ähnlich wie das Chaos der Schöpfung“, so ist hier unter der „Wahrheit“ das menschliche Selbst und daher die Sage gemeint, die ja tatsächlich das Gegenteil des Märchens ist. Ebenso bemerkt Hermann Cohen, „das Schicksal ist ein Pendant des Chaos“, den Ausspruch Novalis bestätigend, ohne ihn offenbar zu kennen. Überhaupt hatten die Romantiker, wie Tieck, Fouqué etc., eine ausgesprochene Vorliebe für das Märchen und auch die Sammlung der Märchen durch die beiden Grimm ist als Wirkung der romantischen Bewegung — welche ihrem Programm zufolge die lyrischen Grundformen pflegte — zu betrachten.

In szenische Form gebracht, wird das Märchen zum Melodram, das die dritte Grundform der lyrischen Methode darstellt. Es ist kein „lyrisches Drama“, wie es gewöhnlich genannt wird, sondern ein lyrischer Operntext. Es stellt den Versuch dar, die Tragödie auf Grund der lyrischen Methode zu erzeugen. Das Melodram gestaltet auf dieselbe Art wie das Märchen durch Einführung des Emanationsbegriffs, der auch hier die Allüren des Wunderbaren zeigt; hieher gehört teilweise F. Raimund. Wie der Operntext die antike, beherrschte das Melodram die Bühne des Mittelalters, in der Form des sogenannten Miracle-Play, des spanischen Auto sacramentale etc. Später erscheint sie als jene Art der Posse mit typischen Figuren, wie dem Harlequin, die bis ins achtzehnte Jahrhundert populär war, und gegen welche Gottsched seinen bekannten Feldzug führte. Figuren, wie der Harlequin, die Colombine etc., stammen direkt aus der Mythologie, resp. dem Märchen. Hieraus ist auch die sonst unverständliche Volkstümlichkeit, deren sich diese Gattung erfreute, leicht erklärlich. Das Melodram ist dann — wie das Märchen — von den Romantikern wieder hervorgesucht

worden, und zwar in der Form des „Schicksalsdramas“. Das Schicksal ist hiebei nichts anderes als ein Pseudonym jenes melodramatischen Emanationsbegriffs. Wenn dagegen seitens eines Ästhetikers eingewendet wird, daß „die mit Zufällen operierende Schicksalstragödie nur eine untergeordnete Form des Tragischen sei... weil das Schicksal als von außen her treibend, anstatt als aus dem immanenten Motivationsprozeß der Charaktere sich entwickelnd dargestellt wird“[39]), so ist das ein Mißverständnis. Als Zufälle erscheinen diese Geschehnisse nur vom Standpunkt des Dramas aus betrachtet, welches nur Motive kennt. Diese Stücke, zu denen ja auch die „Ahnfrau“ Grillparzers gehört, sind aber keine Dramen, sondern Melodramen. Daß das Eingreifen des Schicksals als nicht äußerlich, sondern als Funktion eines Geistesvermögens — nämlich des Nicht-Selbst — hingestellt werde, ist gerade die Tendenz dieser Gattung.

---

[39]) Zeising nach E. v. Hartmanns „Geschichte der Ästhetik“.



3. Die Dramatik.

Wie die Sage die Basis der epischen, das Märchen die der lyrischen Methode ist, beruht die dramatische Methode auf dem Mythus. Auch die Dramatik ist irrtümlicherweise bisher mit dem Drama als Gattung identifiziert worden, wie die Lyrik mit dem lyrischen Gedicht. Jedoch kommt sie in allen vier Gattungen ganz gleichmäßig zur Geltung; diejenige Form, die man gewöhnlich als Drama bezeichnet, ist die dramatische Handlung aus Motiven, während es auch dramatische Handlungen gibt, die nicht zum Drama als Gattung gehören, also dramatische Romane etc. Das Wesen der Dramatik als Methode liegt lediglich darin, daß sie eine Verschmelzung aus der epischen und lyrischen Methode darstellt, gleichviel in welcher Gattung. Eine derartige Verschmelzung aus Sage und Märchen ergibt den Mythus, der bisher vollständig irrig aufgefaßt und teils mit der Sage, teils mit dem Märchen verwechselt wurde.

Im Mythus tritt zugleich die Spontaneität der Zwecksetzung, wie sie in der Sage herrscht, und die Spontaneität der Zweckbestimmtheit — das Märchen — hervor. Diese Verschmelzung beider spontaner Zwecksetzungsarten ergibt den Begriff der Autonomie der Zwecksetzung, der von den mythischen Personen — aber nicht, wie es scheinen könnte, von denen der Sage — vertreten wird. Da aber auf der Autonomie der Zwecksetzung der Begriff des metaphysischen Programms beruht, charakterisiert eben erst das Hervortreten dieses letzteren die Handlungsweise des Mythus. Der Mythus dreht sich also um den Begriff der Vorsehung, wie das Märchen um den des Schicksals, resp.

der Emanation; denn der Vorsehungsbegriff involviert den der Autonomie der Zwecksetzung, die dem menschlichen Selbst mit der Zwecksetzung des Nicht-Selbst — durch Emanation — identisch, also „äußerlich“ zu sein scheint. Der Mythus unterscheidet sich von der Sage — mit der er fast stets verwechselt wird — in derselben Art, wie der Hymnus eines Jesaias von dem eines Pindar. Die im Mythus auftretenden Zwecksetzungen erscheinen zugleich als Emanationen, d. h. als vorherbestimmt im Sinne des Schicksals, wodurch der Mythus auch zum Tragödienstoff verwendbar wird, was bei der Sage nicht der Fall ist. Die Einführung des Wunders ist ein lyrisches, wie die des Heroischen ein episches Gestaltungsmittel, aus deren Kontrastierung eben der Mythus entsteht. Diesen eigentümlichen Charakter des Programmatischen — Providentiellen — in dem sich die entgegengesetzten Zwecksetzungsarten verbinden, strebt die griechische Sage, also z. B. die von Aeschylos auf die Bühne gebrachte Prometheussage, meist vergeblich an, er wird nur in den wenigsten Fällen erreicht.

Die bezeichnende Neigung zur Sage im Gegensatz zum Mythus zeigt sich u. a. auch im Schicksal des Nibelungenzyklus. Es lagen hier zunächst die Märchen der „Edda“ vor, welche sich in Deutschland in die Sage — das Nibelungenlied — umsetzten, indem die Gestalten des Märchens sich in Heroen verwandelten. So bemerkt H. v. Wolzogen treffend in seiner Einleitung zur Edda: „Der Norden kennt in seiner Mythologie die Nibelungen noch wirklich als Bewohner der Unterwelt . . . in Deutschland ließ man sie zu Gothen und Burgunden werden . . . und zog die historischen Begebenheiten der Vernichtung des Burgundengeschlechtes durch Attila bei dieser unmythischen, rein epischen Fortsetzung zu Hilfe, indem man ‚Kriem-

hilds Rache' dichtete." Das Märchen hat sich also hier in die Sage verwandelt. Diesen Vorgang scheint ein deutscher Autor für einen allgemein gültigen zu halten, indem er bemerkt: „Die epische Dichtung trägt die Spuren ihres Ursprungs aus der Märchenerzählung ... In dem Maße, als die geschichtlichen Sagenstoffe in den Vordergrund treten und zu einer geschlossenen Handlung sich abrunden, zeigt sich bereits der Weg, der von der niederen Zauber- und Dämonenwelt des Märchens allmählich zu dem höheren Epos hinüberführt."[40]) So wird das Dornröschen des Märchens zur Sagenheroin. Höchst charakteristisch ist hier die Verachtung des Märchens, das als „niedriger" als die epische Sage betrachtet wird. Diese Umwandlung des Märchens in die Sage ist eben bei der Entstehung des größeren Teils der europäischen Mythologie vorgefallen, aber es ist offenbar nicht der normale Fall; das Märchen soll nicht — wie bei der Umwandlung der Nibelungen in Burgunden — aufgehoben und beseitigt, sondern mit der Sage gemeinsam zum Mythus verschmolzen werden. Dies ist auch in Bezug auf die Edda später, nämlich durch Richard Wagner, geschehen, dessen „Nibelungenring" den wahren mythischen Charakter hat. Dasselbe ist auch z. B. bei gewissen Mythen des Mittelalters, wie dem Gralsmythus, eingetreten; hier zeigt sich der Vorgang sogar besonders deutlich. So bemerkt ein Autor: „In der Gestalt des Parzifal ... verbinden sich in glücklichster Weise die Sagenelemente von König Artus und dessen Paladinen und andrerseits vom Gral"[41]) ... was eben eine Verbindung von Sagen und Märchenelementen zum Mythus darstellt. Auch hier haben bezeichnenderweise die Bearbeiter, wie Wolfram von Eschenbach, in ihren Epen nach Kräften das

[40]) W. Wundt, „Mythus und Sitte", II. Band.
[41]) A. v. Schleinitz, „Das Bayreuther Bühnenweihfestspiel".

Märchenelement ausgeschaltet, und das heroisch-sagenhafte allein betont, während erst bei Wagner das Mythische hervortritt. Wenn auch die Sagen der antiken Völker als Mythologie bezeichnet werden, so muß doch der Unterschied zwischen Sage und Mythus — den man bis jetzt ignoriert hat — als das wesentlichste Orientierungsmittel in diesem Gebietc festgehalten werden. Im „Nibelungenring" Wagners zeigt sich derselbe deutlich genug. Gerade das ihm zum Vorwurf gemachte Hineinspielen des philosophischen Grundgedankens ist es, was ihm den Charakter des wahren Mythus — im Gegensatz zur Sage — verleiht. *Das Wesen des Mythus liegt darin, daß er das kabbalistische Dogma, wonach „im Absoluten die Gegensätze sich aufheben" — welches später, wie bereits dargelegt, zum Leitmotiv der Schelling-Hegelschen Systembildung wurde — seiner Gestaltungsweise zu Grunde legt.* Dies bedeutet bei Wagner der Kampf zwischen den feindlichen Welten — Walhall und Nibelheim — um das „Gold", d. h. des Selbst und Nicht-Selbst um die Autonomie der Zwecksetzung. Wagner steht Schelling viel näher, als er es selbst wußte, wie er ja auch dessen Zeitgenosse war, und seine Neigung für eine Philosophie so problematischer Art wie die Schopenhauersche kann lediglich als ein bedauerlicher Irrtum betrachtet werden. Schelling selbst endete ja auch bekanntlich bei einer „Philosophie der Mythologie", und erklärte die „Mythologie als die Grundbedingung aller Poesie". Auch die biblischen Mythen können erst dann ganz gewürdigt werden, wenn man in ihnen die symbolische Interpretation des trialistischen Gedankens erblickt, was mit der ethischen Auslegung nicht zu kollidieren braucht. Wenn also die bisherige Auslegung der Mythen dahin ging, daß man, wie ein Autor meint, „die mythologischen Vorstellungen teils als Natursymbole, teils als religiöse Sym-

bole“ auffaßte, so ist dies irrig. Es handelt sich vielmehr um *eine Symbolisierung der Ideen,* also der Kategorien des Wollens, welche den Stoff der drei Geisteswissenschaften bilden.

Diese Verschmelzung von Sage und Märchen im Mythus ist nun die Grundlage jener Fusion aus Operntext und Melodram, aus der die eigentliche — dramatische — Tragödie hervorgeht. Die letztere unterscheidet sich vom Operntext, mit dem sie stets verwechselt wird, durch ihre ganz abweichende Art der Herbeiführung des Kataklysmas. Während dies in ersterem, der epischen Methode gemäß, der Kontrastierung von Zwecksetzungen entstammt, geht es in der Tragödie aus dem Gegensatz der Zwecksetzungsarten hervor; hierin liegt einerseits die dramatische, andrerseits die tragische Wirkung. Die tragische Erschütterung, von der z. B. bei der „Orestie“ oder der „Antigone“ nichts zu bemerken ist, ergibt sich ausschließlich aus der Unmöglichkeit der Ausgleichung der Gegensätze, wie sie nur der dramatischen Methode erreichbar ist. Eine derartige Tragödie sind die Euripideischen *„Bacchantinnen“*, in der die Zwecksetzung des Selbst durch den Pentheus, die des Nicht-Selbst durch die Bacchantinnen dargestellt wird; das Stück ist ohne Zweifel das beste, das die antike Bühne hervorgebracht hat. Eine wirkliche Tragödie ist auch der *„Ödipus“* des Sophokles, dessen Stellungnahme gegen das Orakel im wesentlichen dasselbe ist, wie die des Pentheus gegen die Bacchantinnen. Der Konflikt zwischen Ödipus und Teiresias, resp. Kreon, wirkt tragisch — zum Unterschied von dem zwischen Kreon und Antigone — weil er dem Gegensatze der Zwecksetzungsarten entspringt. Erst im Ödipus hört die Tragödie auf, eine in szenische Form gebrachte Epopöe zu sein. Im „Ödipus“ zeigt sich das Wesen der Tragödie hinlänglich klar, insofern

zwischen dem Ödipus und Tiresias kein Gegensatz der Zwecke, sondern der Zwecksetzungsarten, vorhanden ist. Der letztere vertritt — als Seher — die Zwecksetzungsart des Nicht-Selbst, die der erstere nicht anerkennt. Dasselbe ist in den Bacchantinnen der Fall, in denen diese Gegensätze der Weltanschauung — als eigentliche Wurzel des Begriffs der Tragik — ganz unverhüllt hervortreten.

Das Eingreifen des Schicksals in der Tragödie ist mehrfach mißdeutet worden. Es handelt sich hier nicht um das stets betonte Unterliegen vor dem Schicksal — was melodramatisch wäre — sondern es soll die Handlungsweise des tragischen Helden — also die Zwecksetzungsart des menschlichen Selbst — als ebensowenig frei hingestellt werden, wie das Schicksal, insofern eine autonome Zwecksetzungsart nur die des Programms ist. So ist also die Tendenz der Tragödie gegen die epische Methode und gegen den Heroenbegriff — also gegen den Operntext — gerichtet; sie will zeigen, daß das menschliche Selbst den Programmbegriff nicht erfassen könne. Wenn also ein deutscher Ästhetiker meint, „das Handeln des Helden sei nicht prädestiniert in dem Sinne, daß er handeln müßte, wie er handelt, wenn er auch die ganze kausale Verkettung im voraus überblickte“[42]), so trifft dies bezüglich des Operntextes zu, aber nicht bezüglich der Tragödie. Im ersteren erscheint die Zwecksetzung als frei, im letzteren nicht. Es ergibt sich hieraus auch die Bedeutung des Begriffs der tragischen Schuld, die eine ganz andere ist als die der Schuld innerhalb der epischen Methode, mit der sie gewöhnlich identifiziert wird. Die Schuld im letzteren Sinne ist die Verletzung einer Weltanschauung seitens eines Anhängers der-

---

[42]) Theodor Lipps, „Der Streit über die Tragödie“.

selben — die tragische Schuld dagegen liegt in der Unkenntnis der Mehrheit der Weltanschauungen, resp. darin, daß nicht im scheinbaren Schicksal die Tätigkeit einer anderen Weltanschauung erkannt wird. Die eigentliche Bedeutung der Tragödie ist die, daß ohne das Vorhandensein einer metaphysischen Methodik der fortgesetzte Krieg zwischen den zwei Weltanschauungen ohne Ende weitergehe. Dies wird im Ödipus als dessen Streit mit dem Orakel dargestellt, welches den Mystizismus vertritt. Tragisch wirkt in diesem Sinne der *Konflikt als ein solcher zweier Weltanschauungen,* der im Operntext stets nur ein solcher der Zwecksetzungen bleibt. Der Konflikt der Weltanschauungen ist es, der die Tragödie — wie etwa den „Ödipus“ oder die „Bacchantinnen“ — kennzeichnet, während er z. B. in der Orestie nicht zu finden ist, die daher nicht als Tragödie bezeichnet werden kann; an ihn einzig und allein knüpft sich die tragische Erschütterung. Somit zeigt die griechische Tragödie bereits den wahren Charakter der griechischen Kultur, die stets zwischen beiden Programmen schwankte, und man glaubt im „Ödipus“ bereits die Keime der späteren Gegensätze der griechisch-alexandrinischen Dekadenzzeit zwischen den Akademikern und den syrischen Neuplatonikern (Porphyr) wahrzunehmen. Der etwas undeutliche Ausdruck Weltanschauung bedeutet seinerseits nichts anderes, als die Vertretung eines der beiden Programme der Metaphysik. Am besten ist diese Gestaltungsart der Tragödie, resp. der Charakter der tragischen Schuld als einer *nicht ethischen, sondern metaphysischen* in Wagners „Nibelungenring“ zur Geltung gebracht.

Die Untersuchungen des Aristoteles darüber, „ob es tragisch sei, wenn tugendhafte Personen ins Unglück geraten“, wie sie auch neuerlich von verschiedenen Ästhetikern in ebenso

langen als nichtssagenden Essais fortgesetzt werden, sind also ganz hinfällig, weil der Unkenntnis der Unterschiede zwischen Operntext und Tragödie entstammend. Der Held der letzteren, wie der Pentheus der „Bacchen“, geht gerade an seinen Verdiensten zu Grunde, die in der Tragödiengestaltung als Schuld erscheinen. Noch häufiger sind die Verwechslungen zwischen der Schuld der Tragödie und der des Dramas, obwohl ja die letztere sich auf Gesinnungen, nicht auf Weltanschauungen — wie die erstere — bezieht. Treffend bemerkt hierüber ein Autor, „der Held könne nicht zugleich durch das Schicksal und die Verletzung einer sittlichen Pflicht zu Grunde gehen“.[43]) Der Begriff der Pflicht gehört dem Drama, der des Schicksals der Tragödie an. Wo Weltanschauungen in Aktion treten — also Zwecksetzungsarten zur Geltung gelangen — verschwindet der Begriff der Pflicht, der sich auf die Motivation bezieht. So z. B. ist dies im „Wallenstein“ Schillers der Fall. Derselbe ist gar kein Drama, sondern eine Tragödie. Ein Konflikt nicht der Gesinnungen, sondern der Weltanschauungen, führt hier die Katastrophe herbei. Wallensteins Handlungen sind bei Schiller weder durch Ehrgeiz, noch durch Gründe, resp. Wünsche veranlaßt, sondern entspringen seinem Glauben an die Astrologie; er handelt als Fatalist und Mystiker, und deshalb qualifiziert sich das Stück als Tragödie, nicht als Drama. Wäre es ein Drama, so müßte der Schwerpunkt auf dem Auftreten des Oktavio oder Questenberg — die aber nur als Episodisten behandelt werden — liegen. Die Einführung einiger Romanfiguren, wie des Butler und des Max, ändert nichts am Tragödiencharakter dieses Werkes. Vom Standpunkte der Gestaltungsart des Trauerspiels aus betrachtet, müßte es als vollkommen mißlungen bezeichnet

[43]) J. Volkelt, „Ästhetik des Tragischen“.

werden; wenn also ein Dramatiker (Otto Ludwig)[44]) ausruft, „Wallenstein ist in all seinem Tun willkürlich ... trotz der elf Akte ist nichts motiviert" — so rührt dies daher, daß die Tragödie im Gegensatz zum Drama überhaupt nicht motiviert.

Gerade bei diesem Werk zeigt sich der fundamentale Unterschied zwischen der Tragik in der Tragödie und der Tragik im Drama am deutlichsten. Die bisherige Verkennung desselben hat das Unverständnis für die metaphysische Ästhetik der nachkantischen Epoche verursacht, deren Theorien der Tragik sich eben nur auf die Tragödie, nicht auf das Drama, bezogen. So bemerkt ein Autor, „man finde bei Schelling und Hegel, Solger und Zeising etc. das Tragische ausschließlich in die jeweilige Weltanschauung hineingebaut"[45]) Daß dies sich lediglich auf die Kontrastierung von Zwecksetzungsarten — die als „Weltanschauungen" erscheinen — also auf die Tragödie, nicht aber auf Dramen im Sinne „Richards III." etwa beziehen kann, ist allerdings klar. Auch wenn R. Wagner vom „Drama" spricht, meint er stets die Tragödie; *das Drama bedarf der musikalischen Begleitung nicht.* Wenn also Schelling „das empirische Motivieren als Anpassung an die grobe Fassungskraft des Zuschauers" mißbilligt, weil „alles Empirische in der Tragödie nur als Werkzeug und Stoff des Absoluten erscheinen" und der tragische Held „Absolutheit des Charakters" besitzen solle, so ist dies eine ganz zutreffende Theorie der Tragödie, in der die Einführung der Motivation — die ins Drama gehört — allerdings deplaciert wirkt. Diese „Absolutheit" des Charakters zeigt sich in nichts anderem als einem ausschließlich auf die Weltanschauung („Programm") basierten Han-

---

[44]) O. Ludwig, „Studien".
[45]) J. Volkelt, „Ästhetik des Tragischen".

deln; bei Stücken, wie dem „Wallenstein“, zeigt sich, daß die Ansichten Schellings vollständig berechtigt sind und der Mangel seiner Theorie nur im Unterlassen der Unterscheidung zwischen Tragödie und Drama liegt. Einwendungen gegen ihn wie „der unbefangene Leser werde es kaum verstehen, wie im Macbeth und Coriolan das Absolute der Idee zur Erscheinung gebracht werden solle“[46]), sind also dahin zu beantworten, daß ja die genannten Werke Dramen, und nicht Tragödien sind.[47])

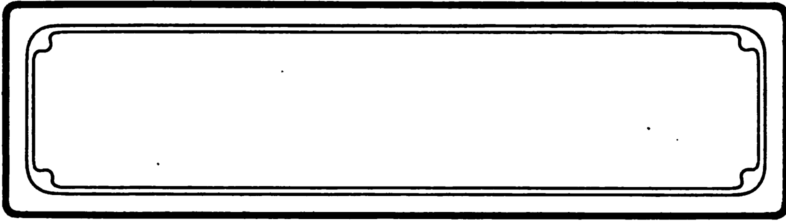
---

[46]) J. Volkelt, „Ästhetische des Tragischen“.
[47]) G. Brandes, „Ästhetische Studien“.



1. Figur.

Melodram	**Tragödie**	**Operntext**
Hymnus		**Epos** (Philosophisches, heroisches, romantisches)
Märchen	**Mythus**	**Sage**
Lyrische Methode	**Dramatische Methode**	**Epische Methode**
Zwecksetzung des Nicht-Selbst, durch Emanation (Schönheit)	**Programmatische (autonome) Zwecksetzung**	**Zwecksetzung des Selbst, durch Mittel** (Erhabenheit)
Mystizismus (Romantische Poetik)		**Idealismus** (Klassizistische Poetik)



III.

1. Das epische Drama.

Durch gewisse Analogien formaler Art getäuscht, hat man das Drama bis jetzt gewöhnlich mit der Tragödie identifiziert, obwohl es sich hiebei um zwei ganz verschiedene Gattungen handelt. Wenn also etwa die „Hamburgische Dramaturgie“ allen Ernstes Parallelen zwischen dem antiken und dem franzözischen Theater zieht, so ist dies dasselbe, als ob man „Hermann und Dorothea“ mit dem Homer vergleichen wollte. Hier wie dort beruht der Bau der Handlung auf den Funktionen ganz verschiedener Geistesvermögen und es liegt also ein Unterschied der Gattungen vor, mag dies auch bisher gänzlich unbekannt gewesen sein. So kann man also auch nicht, wie es stets geschieht, von einem Konflikt in der Tragödie reden; der *Begriff des Konflikts bezieht sich auf das Drama,* die Tragödie kennt nur ein Kataklysma. Einer der wenigen, die diesen Unterschied begriffen, war bisher Grillparzer, der zutreffend bemerkt, daß „die antike Tragödie gar nicht mit dem modernen Trauerspiel, höchstens mit dem Auto sacramentale der Spanier verglichen werden“ könne. Das

letztere ist eben ein Melodram, also — wie dargelegt — mit der antiken Tragödie nahe verwandt. Daher mußte z. B. Grabbes Versuch, die Hohenstaufengeschichte zu dramatisieren, mißlingen; Immermanns Einwand, daß „ihre Kämpfe fast sämtlich nicht aus allgemein verständlichen Motiven, sondern aus politisch-religiösen Kombinationen“ hervorgehen, ist berechtigt und würde — aus der Sprache der Literaturphilologie in die der Methodologie übersetzt — dahin zu formulieren sein, daß es sich hier um Gegensätze der Weltanschauungen handelt, und daß diese für eine Tragödie oder einen Operntext, aber nicht für ein Drama im Sinne Grabbes verwendbar sind. Ebenso ist Ibsens „Kaiser und Galiläer“ kein Drama, sondern ein Operntext, und dasselbe gilt von zahlreichen anderen — bisher unentwegt als Dramen bezeichneten — Werken dieser Art.

Die dramatische Handlung ergibt sich nicht aus Zwecksetzungen, wie die der Tragödie, sondern aus Motiven. Im Drama handelt es sich um Wünsche, und in der Fähigkeit, das Wünschen vom Bezwecken einerseits, vom Wollen andrerseits zu scheiden, liegt die eigentliche dramatische Begabung. Das Wünschen ist ein von der bisherigen Psychologie vollkommen ignoriertes Geistesvermögen; sie hat es stets mit dem Begehren verwechselt, ähnlich wie den Affekt mit der Leidenschaft. Das Wünschen ist jedoch etwas ganz anderes als das Beabsichtigen; es bezieht sich auf das *Erreichen von Wirkungen, nicht aber von Zielen.* So z. B. betrifft der Begriff des Berufs die Gemeinsamkeit von Zielen, der der sozialen Klasse die von Wünschen; auch politische Parteien haben Wünsche, aber nicht Absichten. Die sogenannte pragmatische Geschichtsschreibung beruht darin, daß der Ablauf der Begebenheiten nicht — in der Art der Chronik — auf Absichten und Begehrungen,

sondern auf Wünsche zurückgeführt, also als Verkettung von Gründen und Wirkungen aufgefaßt werde. Das Vermögen, Wirkungen zu verknüpfen, ist die theoretische Vernunft; die sogenannte Logik ist, richtig aufgefaßt, nichts anderes als die Theorie der Wirkungsarten, die eben zugleich die Arten des Schließens sind. Eine Wirkung ist die Konklusion eines Schlusses, also ein Satz, der aus zwei Kausalrelationen als Prämissen gewonnen wird; da nun der Begriff des Ziels auf dem der Kausalrelation beruht, ergibt sich hieraus, daß die Wirkungsperzeption — das Wünschen als Funktion der theoretischen Vernunft — die Fähigkeit, mehrere Ziele in einem einzigen Denkakt zu vereinigen, darstellt, ebenso, wie die Zwecksetzung des Selbst — wie oben dargelegt — die Fähigkeit, eine Reihe von Wirkungen vorauszusehen. Der Begriff des Wünschens deckt sich mit dem des von neueren Autoren — wie Wundt — angenommenen „Gesamtwillens, der, über alle beschränkten Willenssphären hinausreichend, dieselben in der bewußten Vollbringung bestimmter Willenszwecke vereinigt" . . .[1]) allerdings gehe der Gesamtwille stets aus der Koinzidenz des Wollens vieler Einzelner hervor, aber dieser Umstand nehme ihm nicht das Geringste an Realität, so wenig, wie ein Gebäude deshalb der Wirklichkeit entbehrt, weil es einfällt, wenn man die Steine abträgt, die es zusammensetzen. Dieser Begriff ist eben — in die Sprache der Wissenschaft übersetzt — der des Wünschenden im Gegensatze zum nur Wollenden. Wenn daher Akte und Vertreter des „Gesamtwillens" — wie im Balladendrama — stets von starker Bühnenwirkung begleitet erscheinen, so erklärt sich das gerade daraus, daß derselbe ein besonderes Geistesvermögen, resp. die unmittelbare Funktion der theoretischen Vernunft darstellt.

---

[1]) W. Wundt, „Logik" (S. 392).

Je nach der Art dieser Kausalrelationen lassen sich nun mehrere Arten der Wirkungen, resp. des Wünschens, unterscheiden, und hierauf beruhen zugleich die verschiedenen Arten der dramatischen Gestaltung, wobei der Gegensatz der drei Methoden ebenso wie in der Tragödie zur Geltung gelangt. Der Wunsch im engeren Sinne ist jener, der sich logisch als kategorischer Schluß darstellen läßt, bei dem also die Wirkung als allgemeine Kausalrelation aus ebensolchen Prämissen resultiert. Die Allgemeinheit der Prämisse ist das den kategorischen Syllogismus kennzeichnende Merkmal; wenn derselbe also in den Lehrbüchern der Logik anders — also auch mit nicht allgemeinen Prämissen — dargestellt wird, so gehört das zu den Irrtümern der Vertreter dieser noch immer in den aristotelischen Kinderschuhen steckenden Wissenschaft. Diese letztere ist bisher überhaupt noch nicht im stande gewesen, den Begriff eines Schlusses zu fassen. Sie stellt den Schluß irrig als eine Verknüpfung von Urteilen hin, wie jene stets angeführten, noch aus der Scholastik stammenden Beispiele „Caius ist ein Mensch, alle Menschen sind sterblich, Caius ist sterblich" etc. zur Genüge beweisen. Natürlich ist dies kein Schluß, da ein solcher ja nicht Urteile oder Vorstellungsassoziationen, sondern Kausalrelationen verknüpft, welche — was im einfachen Urteil nicht der Fall ist — den Begriff des Wollens involvieren. Auch daß „jede Tugend lobenswert ist", oder daß „die Sonne den Stein wärmt", kann daher nie die Prämisse eines Schlusses sein; denn sie will ihn nicht wärmen. Man hat bis jetzt also in naiver Weise den Schluß mit der Demonstration verwechselt; charakteristisch hiefür ist z. B. die Behauptung Wundts, der Schluß beruhe auf einem „allgemeinen Relationsprinzip"[2]), wonach, „wenn verschie-

[2]) W. Wundt, „Logik".

dene Urteile durch ihre gemeinsamen Begriffe in ein Verhältnis zueinander gesetzt sind, auch die nicht gemeinsamen Begriffe solcher Urteile in einem Verhältnis stehen, welches in einem neuen Urteil seinen Ausdruck findet.“[2]) Aus derartigen Relationen von Begriffen ergibt sich noch keine Konklusion, sondern es liegt eine himmelweite Kluft zwischen beiden. Wenn ein Autor bemerkt, „jeder Beweis läßt sich durch einen Schluß und nur durch einen solchen erbringen“[3]), so ist das ganz irrig. Eine mathematische Demonstration besitzt Beweiskraft, aber sie ist kein Schluß. Ein Schluß ist eine Argumentation und keine Demonstration. So können auch die bekannten Einwendungen der Skeptiker, wie St. Mills oder Fr. Mauthners, gegen die Möglichkeit des Beweises, „weil der Obersatz den Schlußsatz bereits voraussetze“, nur gegen die Demonstration, aber nicht gegen den Schluß gerichtet werden.

Die Allgemeinheit der Kausalrelationen als Prämissen im kategorischen Schlusse ergibt sich nun daraus, daß *in der Prämisse der Begriff des Mittels* wieder erscheint; das Mittel verwandelt sich hier in den Grund, und die Bedingtheit des Mittels durch den Zweck, wie sie nach den obigen Darlegungen die Zwecksetzung des Selbst kennzeichnet, erscheint hier als Allgemeinheit der Prämisse. Einen kategorischen Schluß stellt z. B. die Führung eines Kriminalprozesses, bei welchem der Spruch die Konklusion aus zwei Prämissen ist, dar; und ein solcher, nicht aber der „sterbliche Caius“ sollte in den Lehrbüchern der Logik als Beispiel herangezogen werden. Hier zeigt sich deutlich der Charakter der Allgemeinheit der Kausalrelation, als aus der Bedingtheit des Mittels durch den Zweck stammend. Denn die gesetzliche Bestimmung, welche als erste Prämisse fungiert und die eine all-

---

[3]) A. Höfler, „Logik“.

gemeine Kausalrelation darstellt, ist eben als Mittel zur Erreichung eines Zwecks aus dem Geiste des Nomotheten hervorgegangen, welcher also hier das menschliche Selbst vertritt, wie der Richter die Vernunft; was für das Selbst Mittel, sind für die theoretische Vernunft allgemeine Kausalrelationen. Die zweite Prämisse, die den zu untersuchenden Fall als unter das betreffende Gesetz fallend erklärt, ist nur scheinbar eine singuläre Kausalrelation; es ist dies eine Selbsttäuschung, welche daher rührt, daß hier eine Art Abstraktion aus Urteilen — dem Beweismaterial — die Kausalrelation ergibt, die also aus dem Intellekt und nicht aus der Zwecksetzung in die Vernunft gelangt. Für den Intellekt erscheint jedoch als apodiktisch sicher, was in die Sprache der Vernunft übersetzt, eine allgemeine Kausalrelation darstellt.[4])

Der Charakter des rein epischen Dramas liegt nun in der Herleitung der Handlung aus derartigen allgemeinen Kausalrelationen, also aus Wünschen, die in der Form von kategorischen Syllogismen darstellbar sind. Diese Art der Motivierung ist zunächst die der Ballade; das epische Drama ist eine in Szenen gebrachte Ballade, wie der Operntext eine andere Form des Epos. Der Konflikt entsteht hier aus dem Gegensatz von Gründen und Gegengründen, die aber alle der theoretischen Vernunft entspringen, und ermangelt daher der eigentlich dramatischen Wirkung. Hieher gehört z. B. der „Wilhelm Tell“, der schwerlich als Drama im engeren Sinne, sondern als ein Balladendrama zu betrachten ist; hieran wird durch die Einfügung einiger lyrischer Effekte, Kuhglocken etc., nichts geändert. Die Tat des Tell erscheint in diesem Stück als eine Reaktion gegen die Geltendmachung

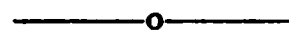
---

[4]) Von der Form: „Alle diejenigen, denen das im Beweismaterial Enthaltene zur Last liegt, haben das und das getan“.

fremder Wünsche, also als selbstverständlich im Vernunftsinne, und als solche ist sie balladesk, aber nicht dramatisch; im Trauerspiel gelangt — wie später darzulegen — eine ganz andere, innerlichere, Art der Notwendigkeit zur Geltung. Auf diese Weise läßt sich jedes beliebige Kapitel aus der Geschichte in szenische Form bringen. Der Wert des „Wilhelm Tell“ ist also nicht so groß, wie die deutsche Literaturgeschichte es darstellt; er übersteigt jedenfalls nicht den des „Hernani“ von Viktor Hugo, oder der anderen Arbeiten des letzteren, wie des „Cromwell“ etc. Viktor Hugo, den man sonderbarerweise zu den Romantikern gerechnet hat, ist im Gegenteil ein rein episch veranlagter Geist, ähnlich wie Schiller, mit dem er ja auch die bombastische Diktion gemeinsam hat. Den Balladencharakter tragen die meisten Stücke Schillers, dessen Popularität daher auch — wie die des Verfassers der „trois mousquetaires“ — keine Grenzen kannte. In all diesen Stücken sind es allgemeine, eine Zwecksetzung involvierende, Kausalrelationen, aus denen sich die Handlung durch Kontrastierung begründeter Wünsche entwickelt.

Wenn also Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ die Forderung aufstellt, daß das Drama „eine Verkettung von Wirkungen, die das Ungefähr überall ausschließen“, sein müsse, so ist mit dem etwas undeutlichen Ausdruck „ungefähr“ jene Art der Wirkung gemeint, die nicht als Konklusion allgemeiner Kausalrelationen darstellbar und daher *nicht im Sinne der Vernunft* begründet ist. Die Ausschaltung dieser letzteren Wirkungsart ist es zunächst, auf die die Tendenzen des epischen Dramas gerichtet sind, andrerseits die Ausschaltung solcher Beweggründe, die nicht aus der Vernunft, sondern aus dem Charakter stammen. Da beide sich am leichtesten bei historischen Stoffen durchführen lassen, werden dieselben vom epischen Drama mit Vorliebe verwendet. Wenn also

bis jetzt stets die Charakteristik als dramatisches Hilfsmittel betrachtet wurde, so ist das eine völlige Verkennung des Wesens des Dramas. So bemerkt E. v. Hartmann: „Die Charaktere verhalten sich zum Drama, wie Ursachen zu Wirkungen . . . alle im Drama vorkommenden Wirkungen sollen eine Folge der gegebenen Charaktere sein.“ Dies ist eine Verwechslung der Methode des Romans — in dem der Charakterbegriff verwendet wird — mit der des Dramas; im letzteren handelt es sich um „Denkungsarten“ — wie es ja im „Wilhelm Tell“ ausdrücklich bemerkt wird — um Motive, die jenseits des Charakters liegen. Die dramatischen Personen handeln nach Plänen; im Begriff des Plans liegt die reine und ursprüngliche Form des Wünschens, insofern hier die Herkunft desselben aus der Zwecksetzung sichtbar wird. Das Handeln nach Plänen ist mit dem nach dem Charakter aber unvereinbar, und alle den letzteren betonenden Definitionen des Dramas sind also ganz irrig. Das Auftreten einer Charakteristik kann im Drama lediglich als störend empfunden werden.



Die Kollision von Wünschen — wie im „Wilhelm Tell“ oder „Hernani“ — ist natürlich nicht als eigentlich dramatischer Konflikt zu betrachten. Der Versuch, denselben mit dem epischen Bau der Handlung nach Gründen zu vereinigen, ergibt eine besondere dramatische Gattung, nämlich das epische Problemdrama, das sogenannte *Trauerspiel.* Wenn also auch Balladendramen, wie der „Wilhelm Tell“, als Trauerspiele bezeichnet werden, so ist das ein Irrtum. Das Trauerspiel unterscheidet sich vom Balladendrama durch seine ganz anders geartete Konfliktsbildung, insofern dieselbe hier dem

Gegensatz nicht zweier Wünsche, sondern zweier Wunscharten entspringt. Hiedurch ergibt sich eine dramatische Wirkung, die dem Balladendrama fehlt. Es handelt sich im Trauerspiel um den Gegensatz determinierter und spontaner Wünsche, also um die Einführung der Wahlfreiheit in die Handlung. Man hat die Wunschfreiheit bisher gewöhnlich mit der Willensfreiheit einerseits verwechselt, während man sie andrerseits als die Fähigkeit eines grundlosen Wünschens gegenüber dem durch Gründe determinierten betrachtet hat. Tatsächlich liegt diese Fähigkeit darin, daß das Wünschen hier auf Grund solcher Kausalrelationen vor sich geht, welche die objektive Gültigkeit der programmatischen Zwecksetzung besitzen, für welch letztere, wie oben dargelegt, der Begriff des Mittels mit dem der Emanation verschmilzt. Auf Grund dieser Voraussetzung ergibt sich dann jene Spontaneität des Wünschens, die scheinbare „Grundlosigkeit" des letzteren; die Wahlfreiheit bedeutet die Interpretierung des Programms durch die theoretische Vernunft. Es ist dies die sogenannte Gesinnung, die also ein besonderes Geistesvermögen darstellt, aus dessen Kontrastierung mit der theoretischen Vernunft sich der Konflikt des Trauerspiels ergibt. An derartige Kontraste knüpft sich dann jene pathetische Wirkung, die das Trauerspiel — im Gegensatz zum Balladendrama — mit sich führt. Einem derartigen Akt der Wahlfreiheit verdankt z. B. der bekannte Schluß des Corneilleschen „Cinna", also die Versöhnungsszene, seine Bühnenwirksamkeit. Es handelt sich nicht um die Wahl zwischen zwei Gründen — wie es scheinen könnte — sondern um *zwei verschiedene Arten der Begründung, die zwei verschiedenen Geistesvermögen entspringen,* und hierin liegt die eigentümliche Wirkung.

Der Konflikt im Trauerspiel charakterisiert sich also dadurch, daß er kein Interessenkonflikt ist, wie im Balladen-

drama, z. B. im „Wilhelm Tell“, sondern ein Gegensatz der Gesinnungen. Das äußere Kennzeichen dieses Gattungsgegensatzes ist die Einführung der sogenannten Peripetie, die nicht — wie man meist annimmt — dem Drama überhaupt, sondern lediglich dem Bau des Trauerspiels angehört, wie sie ja auch als „tragisches Moment“ bezeichnet wurde. In G. *Freytags* „Technik des Dramas“ wird sie als das „Eintreten eines unvermuteten Ereignisses, welches den Lauf der Handlung in eine ganz andere Richtung bringt, aber nicht dem Schicksal, sondern der Denkungsart der handelnden Personen entspringt“, definiert. Abgesehen jedoch davon, daß das „Schicksal“ überhaupt nicht im Drama, sondern in der Tragödie auftritt, ist diese Definition auch insofern ungenau, als es in der Peripetie zunächst der Wechsel der Denkungsart ist, der „die Handlung in eine andere Richtung bringt“. Mit der Peripetie fällt die sogenannte „Umkehr“ zusammen; ihr Kriterium liegt darin, daß die Hauptperson ihre eigenen Pläne zerstört und ihren Interessen — wie der Augustus im „Cinna“ oder der Thoas in der „Iphigenie“ — zuwiderhandelt. Wenn also ein einfacher Umschwung der Situation, der der Vertretung von Interessen, d. h. determinierten Wünschen entspringt, oder überhaupt nicht von der dramatischen Hauptperson ausgeht, als „Peripetie“ aufgefaßt wird, so ist das eine völlige Verkennung des Wesens derselben. So wird bei Freytag der „Abfall der Generäle“ als Peripetie des Wallenstein bezeichnet, was ganz unrichtig ist; zunächst wird dieser Abfall als im Interesse der Generäle liegend und somit nicht als Akt der Wahlfreiheit — Gesinnung — hingestellt, und zweitens müßte die Peripetie in einer Handlung des Wallenstein liegen, die eben vermißt wird. Der „Wallenstein“ kann keine Peripetie haben, da er ja überhaupt kein Drama, sondern eine Tragödie ist, in der es eine

Peripetie nicht gibt. Solange der Umschwung auf diese Art herbeigeführt wird, gehört derselbe noch zur sogenannten „Steigerung“, in der eine einfache Kontrastierung der Wünsche verschiedener Personen, nicht aber verschiedener Wunscharten, vorliegt. Das epische Drama, wie der „Tell“, führt direkt durch die Steigerung zur Katastrophe, und hat keine Peripetie; „tout cela ne fait pas une péripétie!“[5]) bemerkt ein bekannter französischer Autor über das Viktor Hugosche Drama. Dagegen besteht das Trauerspiel aus drei deutlich gesonderten Teilen: der Exposition, die auf die Herkunft dieser Gattung aus dem Operntext hinweist, also einen Gegensatz der Zwecksetzungen zeigt, der Steigerung, in der sich die Handlung als Verkettung der Gründe und Wirkungen darstellt, und der Umkehr, in welcher die Wahlfreiheit — also die Gesinnung — die Katastrophe herbeiführt. Die bisherigen Ästhetiker haben die Bedeutung dieser Bestandteile des dramatischen Baues sehr verkannt und dieselben zwar äußerlich registriert, aber nicht definieren können, wie z. B. Freytag über die Katastrophe bemerkt, „sie enthalte nur die notwendigen Folgen der Handlung“, während doch im Trauerspiel der Abbruch der Handlung — die Umkehr — die Katastrophe herbeiführt. Der „Höhepunkt“, den Freytag als besonderes Glied des dramatischen Baues betrachtet, ist dies keineswegs, sondern er gehört zur Steigerung, ebenso wie die Katastrophe zur Umkehr. Trotz der üblichen fünf Akte hat das Trauerspiel eigentlich nur drei Abschnitte. Im Baue der Schillerschen „Maria Stuart“ tritt dies alles klar hervor. Die Exposition stellt den Gegensatz der beiden einander bekämpfenden Weltanschauungen — also Zwecksetzungen (resp. Programme) — durch Einführung von Figuren, wie des Mor-

[5]) J. J. Weiss, „Le théâtre et les mœurs“.

timer und des Kastellans dar, die Steigerung wird durch die Wünsche, also die Gründe und Gegengründe der Politiker bewerkstelligt, während die Peripetie in der Szene im Park liegt, bei der ein Akt der Wahlfreiheit — das Hervortreten der Gesinnung seitens der Hauptperson des Dramas — die Umkehr und damit die Katastrophe herbeiführt. Die Peripetie ist hier sehr wirksam, und es ist dies jedenfalls das einzige Stück Schillers, das als Trauerspiel betrachtet werden kann und in dem Racinescher Geist weht. Die Stücke dieses letzteren ragen stets durch die Wirksamkeit der Peripetien hervor, wie überhaupt durch die Reinheit der Gestaltung des Konflikts. So bemerkt ein Autor über ihn: „Die Stücke Racines drehen sich stets um einen großen Entschluß, der zu fassen ist: ‚Iphigenie' um den Agamemnons, seine Tochter zu opfern, ‚Berenice' um den des Titus, sich von seiner Geliebten zu trennen, ‚Andromache' um die Entscheidung des Pyrrhus zwischen zwei Frauen"[6]), also stets um den Konflikt zwischen der spontanen und der determinierten Wunschart. Dies ist, wie gesagt, Schiller nur im Falle der „Maria Stuart" gelungen. Dagegen beruht seine Bedeutung darin, daß er in seinen Stücken die Handlung stets im Sinne des Dramas als Gattung — wenn auch nicht als Methode — aus Motiven herleitet und die Annäherung an den Roman, durch Einführung von Charakteren — wie dies z. B. bei Lessing der Fall ist — nach Möglichkeit vermeidet. Diesbezüglich bemerkt ein Schriftsteller treffend: „Der Dilettantismus, der nicht weiß, was dramatische Handlung ist, würde sich in der ‚Maria Stuart' nicht — wie Schiller es tut — eine solche Fülle der . . . Ereignisse und Begebenheiten entgehen lassen"[7]), d. h. diejenigen Ereignisse, in denen der

[6]) W. Wolff, „Racine und Shakespeare".
[7]) C. Weitbrecht, „Das deutsche Drama".

Charakter hervortritt und die daher nicht zum Drama, sondern zum Roman gehören. In der Tat wird die Richtigkeit dieser Bemerkung durch den Laubeschen „Essex“ bestätigt.

Die Entstehung des klassischen Trauerspiels erklärt sich aus der rationalistischen Ethik, welcher der Gesinnungsbegriff angehört. Der Rationalismus betont die Fähigkeit einer Wahl, die der Vernunft inhäriert. So ist die Ethik Fichtes dadurch charakterisiert, daß bei ihm die Freiheit der theoretischen Vernunft vindiziert wird. Hierüber bemerkt ein Autor: „Ihm erwächst aus dem Begriff der Freiheit als eines Vermögens des Vernunftswesens unmittelbar der andere der Autonomie ... Über die seltsamen Künsteleien der Kantschen Freiheitslehre hinweg, stellt sich Fichtes Auffassung als Wiederaufnahme eines Grundgedankens der Ethik von Leibniz und Spinoza, der ebenfalls die Freiheit in die Aktivität des vernünftigen Geistes setzt, dar. Soweit von Freiheit gesprochen werden kann, kann diese nur in der Intelligenz liegen.“[8]) Anstatt Intelligenz ist hier Vernunft zu setzen, sonst ist damit das Programm des europäischen Rationalismus in der Ethik von Descartes bis Hegel ganz treffend gekennzeichnet. Es ist eine fortlaufende Kette, die nur von Kant als einem neuen Element unterbrochen ist; daher auch die charakteristische Verhöhnung desselben seitens des zitierten Autors. Am besten ist diese Doktrin von Hegel in der „Phänomenologie des Geistes“ interpretiert worden, welcher unter seinem „objektiven Geist“, der jenseits der „beobachtenden“, also der theoretischen Vernunft liegt, offenbar nichts anderes meint als die Gesinnung im oben dargelegten Sinne, also ein der Vernunft zugeschriebenes Vermögen der grundlosen Initiative, mittels dessen dieselbe als

---

[8]) F. Jodl, „Geschichte der Ethik“.

nicht nur schließend, sondern auch bewertend hingestellt wird. Treffend bemerkt auch ein anderer Autor über die rationalistische Ethik: „Die sittliche Freiheit ist in der neueren Philosophie, namentlich von Spinoza und von Leibniz dahin definiert worden, daß *frei sein, der Vernunft gehorchen* heißt.“[9]) Der Fortschritt liegt im wesentlichen nur darin, daß der ältere Rationalismus die Vernunft als die Freiheit enthaltend der Leidenschaft entgegenstellt, während bei Hegel zwischen determinierter und spontaner Vernunfttätigkeit unterschieden wird. Allerdings muß der letztere auch hier kommentiert und nicht einfach tradiert werden, da sich sonst wahrscheinlich niemand viel unter dem „objektiven Geist“ vorstellen können dürfte. Man kann somit sagen, daß Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes“ zugleich eine Theorie des Trauerspiels geliefert habe.

Daher ist das Trauerspiel auch aus einer durchaus rationalistischen Zeit hervorgegangen, nämlich aus dem siebzehnten Jahrhundert. Das Trauerspiel im engeren Sinne ist eben ausschließlich das französische; Corneille und Descartes sind zwei verschiedene Äußerungen desselben Geistes, wie sie ja auch Zeitgenossen waren. Das Trauerspiel ist von den Franzosen nicht weiterentwickelt, sondern geschaffen worden, was von der Literaturgeschichte bisher nicht anerkannt und gewürdigt worden ist; es wird gewöhnlich so hingestellt, als ob das Trauerspiel der Franzosen von den Spaniern übernommen worden wäre. Jedoch ist dies ganz irrig. Das spanische Drama, ebenso wie das englische, gehören ganz anderen Methoden an, und zwar gehört das englische zum später zu untersuchenden lyrischen Drama. Was dagegen die Werke Calderons anbelangt, so sind sie, wie der „standhafte

---

[9]) W. Windelband, „Über Willensfreiheit“.

Prinz“ etc. epische Balladedramen, ebenso wie der später entstandene Schillersche „Tell“. Das Drama Corneilles und Racines dagegen bedeutet die Entdeckung einer von beiden ersteren unterschiedenen neuen Methode, nämlich der des epischen Problemdramas, des klassischen Trauerspiels, das mit dem lyrischen Drama — wie den „Königsdramen“ Shakespeares — so wenig verglichen werden kann, wie Skulptur mit Malerei. Aus der Verkennung dieses grundsätzlichen Unterschiedes sind die bekannten Angriffe zu erklären, die gegen das französische Drama erhoben wurden. So bemerkt ein Autor über Corneille: „Seine Helden wägen kühl Gründe und Gegengründe ab, so daß dabei alle unmittelbare Leidenschaft verloren geht . . . es mangelt die Freude an den *Reizen einer bunten Handlung, einer verwickelten Intrigue*“. Die Intrigue und die Leidenschaft — resp. der Affekt — sind Bestandteile der Bauart im lyrischen Drama, während jene „Einheitlichkeit der Handlung“ im französischen Drama, die man als unnatürlich und akademisch hinzustellen pflegt, notwendig daraus folgt, daß im Trauerspiel die Handlung nicht mehr wie im rein epischen Drama à la Hernani etc. Selbstzweck ist, sondern mit Rücksicht auf die Lösung eines Problems gestaltet wird. Das Trauerspiel ist eben ein Problemdrama, und hieraus erklärt sich das Zurücktreten der Handlung gegenüber dem Dialog, das man in gänzlicher Verkennung der methodischen Absichten dieser Gattung den Franzosen häufig vorgeworfen hat. So betrifft die bekannte Bemerkung O. Ludwigs, „die Forderung der Theoretiker, daß die Handlung im Drama die Hauptsache sei, sei verkehrt und unmöglich . . . *effektvolle Gespräche mit starken Kontrasten* seien die Hauptsache . . .“ eben die Methode des Problemdramas gegenüber der des reinen epischen oder lyrischen Dramas. Im ersteren trägt der Dialog die Handlung,

insofern er den Gegensatz der Gesichtspunkte darlegt; der Gegensatz der Wünsche allein — wie im epischen Drama — ergibt einen Dialog im dramatischen Sinne noch nicht. Eine Debatte und ein Dialog sind zweierlei. Das Trauerspiel ist somit von Corneille eigentlich entdeckt worden, der also trotz der gegen ihn seitens deutscher Literaten gerichteten Angriffe auf den ihm verliehenen Beinamen des „Großen“ wohlbegründeten Anspruch hat, obwohl die Methode in voller Reinheit erst bei Racine hervortritt. Die Bemerkung Lessings, „er könne jedes Stück des großen Corneille besser machen“, ist sehr naiv; *nach* Columbus ist es leicht möglich, schneller als er nach Amerika zu gelangen. Überhaupt ist die Polemik der „Hamburgischen Dramaturgie“ gegen das französische Theater sehr unglücklich ausgefallen; der Vergleich zwischen demselben und der griechischen Tragödie ist ebenso absurd, als der mit dem lyrischen Drama, d. h. dem Theater Shakespeares. Auch die Zusammenstellung Corneilles und Racines mit Voltaire zeugt nicht von besonderer kritischer Befähigung. Wenn man, wie Lessing und dessen Nachbeter, dem französischen Drama seine angebliche „Kälte“ und seinen Figuren „Mangel an Lebenswahrheit“ vorwirft, so ist das ungefähr so stichhältig, als ob man einer Bronzestatue vorwerfen wollte, daß sie nicht in der Art des geschnitzten Holzbildes bemalt ist. Der Standpunkt Lessings läßt sich daraus erklären, daß er ein Anhänger Diderots war, dessen Ansichten seine Schriften — wenn in denselben auch mehr von Aristoteles als von Diderot die Rede ist — eigentlich vertreten; dies wird gewöhnlich „weise verschwiegen“. Diderot, dessen Stücke Lessing übersetzt hat, vertrat aber seinerseits das lyrische Drama, resp. das bürgerliche Schauspiel, und es läuft also dies alles darauf hinaus, daß ein Trauerspiel und ein „bürgerliches Schauspiel“ nicht dasselbe sind. Was Lessings eigene

Produktion anbelangt, so tragen seine Stücke das Gepräge des Romans, wie z. B. die „Minna von Barnhelm“, auch die „Emilia Galotti“; hier werden die Figuren auf den Charakter hin stilisiert, handeln aber nicht nach Motiven, sind also nicht dramatische Personen. Die „Emilia Galotti“ besonders erinnert sehr an die Konfliktsbildung der Richardsonschen Romane. Der „Nathan“ macht vollends den Eindruck eines vorausgeahnten Walter Scottschen Romans, z. B. des „Ivanhoe“, obgleich letzterer noch ungleich mehr Möglichkeiten zur Dramatisierung böte. Die platten Sprüchlein über die angebliche Herkunft der Religionen aus überlieferten Sitten — „denn gründen sich nicht alle auf Geschichte?“ — vertreten charakteristisch das Programm des Romans als Gattung, denn das Thema des Romans ist eben — wie später dargelegt wird — das Sittenproblem, wie das des Dramas die ethischen Richtungen. Wenn also Lessing dem Corneille „Verkennung der menschlichen Natur im Streben nach dem Außerordentlichen und Ungewöhnlichen“ vorwirft, so ist das wohl einfach die Beurteilung einer dramatischen Dichtung vom Standpunkt eines Romanciers aus, für den die „menschliche Natur“ mit dem Charakterbegriff identisch ist. Dies zeigt sich auch in der Bemerkung Lessings „auf dem Theater wolle man sehen, was ein Mensch von gewissem Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde“, was eben eine Romanciersauffassung ist. Noch unglücklicher sind die Angriffe seiner Nachbeter gegen das französische Drama ausgefallen; so bei Gerwinus, der einerseits die Fabel in Lessings „Nathan“ lobt, dessen „dunkle, verschlungene, zufällig erscheinende, unbegreifliche Begebenheiten . . . . . eine Vorsehung verkünden“, obwohl doch der Verfasser des „Nathan“ in seiner „Dramaturgie“ dem Corneille „Abenteuerlichkeit . . . und

Schlingung unsinniger Intriguen“ vorwirft und den „einfachen Weg des Genies“ vermißt. Es lassen sich diese beiden Urteile kaum miteinander vereinbaren. So hat die deutsche Literaturgeschichte stets versucht, über die vollständige Abhängigkeit ihrer dramatischen Glanzperiode von den Franzosen hinwegzutäuschen, obgleich dieselbe klar zu Tage liegt. Der deutsche Klassizismus ist die natürliche Fortsetzung der französischen Tradition. Wenn also Wilhelm Scherer bemerkt: „Goethe hat mit der Iphigenie eine neue Gattung des Schauspiels geschaffen, die man Seelendrama nennen könnte . . . alles ist innere Begebenheit, äußere Handlung fehlt beinahe ganz“[10]), so ist diese Art der Gestaltung keineswegs neu, sondern sie ist nichts als *die Anwendung der französischen Methode,* und die „Phädra“ Racines zeigt sie in ganz derselben Weise, wie jeder Unparteiische zugeben wird. Der Sprung von dem Zustande der deutschen Bühne vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu der Weimarischen Epoche läßt sich wohl lediglich daraus erklären, daß unterdessen das einheimische Theater — infolge der Gottschedschen Tätigkeit — durch den französischen Klassizismus verdrängt worden war. Wenn also Gerwinus bemerkt, „nach der Lessingschen Dramaturgie verdrängte Shakespeare das Ansehen Corneilles etc. ganz . . . die Dichtung Goethes und Schillers . . . führte praktisch aus, was Lessing umschrieben hatte“, so ist das eine unrichtige Behauptung. Die beiden erwähnten Dramatiker haben — von ihren der Sturm- und Drangepoche angehörenden Jugenddramen, wie dem „Götz“ und den „Räubern“ abgesehen — lediglich die Traditionen der französischen Schule fortgeführt, nicht aber die Shakespeares, worüber die Bemühungen der mehr patriotischen als objek-

---

[10]) W. Scherer, „Geschichte der deutschen Literatur“.

tiven Kritik der Gewinus, Scherer etc. keinen Urteilsfähigen täuschen dürften.

Als Fortführung der Methode des epischen erscheint das klassizistische Epigonendrama, das nichts anderes als den Übergang zwischen Drama und Roman bildet. Es kennzeichnet sich die Bauart desselben durch die Kontrastierung von Begehrungen mit Wünschen. Die Begehrungstätigkeit erscheint hier in ähnlichem Verhältnis zum Wünschen, wie diese letztere im epischen Drama zur Zwecksetzung. Die Technik liegt darin, daß hier ein Motiv als Thema (Inhalt) benützt wird, das dann gegenüber von Begehrungen als Problem erscheinend, die Konfliktsbildung ermöglicht, ähnlich wie im Trauerspiel die Zwecksetzung — in der Form der Wahlfreiheit — gegenüber den Motiven. Es ist dies das epische Dramolet, das sich zum eigentlichen epischen Drama etwa so verhält, wie das Lustspiel zum lyrischen Drama; diese Gattung ist ganz irrigerweise bisher zum Trauerspiel gerechnet worden. Das Drama Rostands, z. B. „Cyrano de Bergerac“, ist ein episches Dramolet, wenn auch ein sehr schwaches; es ist halb Ballade, halb historischer Roman, für die Bühne hergerichtet. Dasselbe gilt vom „Aiglon“. Demselben Genre gehört auch das gewisse Berufsklassen darstellende Typenstück, wie es in den letzten Jahren hervorgetreten ist, an, welches man — weil es Begehrungen darstellt — irrigerweise für „realistisch“ hielt, wie u. a. die „robe rouge“ von Brieux; das Typenstück könnte als episches Lustspiel bezeichnet werden. Von dieser Gattung ist dann das Problemdramolet zu unterscheiden, in dem *die Gesinnung mit den Begehrungen* kontrastiert wird. Hiezu gehört u. a. das Drama des sogenannten „Jungen Deutschland“, wie die Stücke Laubes etc., die nichts anderes als epische Dramolets

sind, wie auch der „Uriel Acosta“ *Gutzkows,* der zwar die Allüren des Trauerspiels nachahmt, es aber nicht ist. Es hat vom Trauerspiel nur die Exposition — das Anknüpfen an den Operntext — aber es fehlt die Konfliktsbildung desselben, da anstatt der Wünsche Begehrungen erscheinen; es ist das Trauerspiel eines Romanciers, der sich über die Grenzen zwischen beiden Gattungen offenbar keine Rechenschaft geben konnte. So ist die Minderwertigkeit dieser Gestaltungsart zu definieren, die man bisher gewöhnlich auf den Mangel an Originalität, das Epigonentum, schob. Der „Uriel“ erinnert ganz auffällig an den „Nathan“ Lessings, dem er es in der Ersetzung dramatischer Akzente durch billig klügelnde Rhetorik gleich tut. Das Talent des Dramatikers im engeren Sinne besteht dagegen gerade in der Fähigkeit, eine Handlung aus Wünschen herzuleiten und die Begehrungen auszuschalten. Wenn daher ein Autor bemerkt, daß es „dem Drama des Jungen-Deutschland an einem realen Inhalte von Bedeutung gebricht, der sich durch überschwängliche und forcierte Charaktere, durch hochtrabende Phrasen und pikante Sentenzen nicht ersetzen läßt[11]), so bezieht sich dies darauf, daß das Drama naturgemäß einen anderen „Inhalt“ haben muß als das Dramolet. Ein episches Problemdramolet ist auch das sogenannte Thesenstück A. Dumas des Jüngern. Als „These“ tritt hiebei das Motiv — die Gesinnung — auf, die den Begehrungen gegenübergestellt wird. Daher die pathetische Wirkung der Dumasschen Mache. Die Bühnenwirkung wird hier dadurch hergestellt, daß das Vorgehen der Hauptperson von einem ethischen Gesichtspunkt, das der anderen von Sitten und Gebräuchen geleitet wird. Diese Zusammenstellung nicht vergleichbarer

---

[11]) Honegger, „Deutsche Kultur und Literatur“.

Geistesvermögen gibt dem ganzen jenen Charakter des Erkünstelten, wie er ganz in derselben Art den Dramen des „Jungen Deutschland“ anhaftet.

Zum epischen Dramolet ist endlich auch Friedrich *Hebbel* zu zählen. Die Meinungen über seine Stücke waren stets sehr geteilt, indessen ist jetzt wohl kein Zweifel mehr daran möglich, daß sie nur mehr auf die Gunst einer sehr begrenzten Gemeinde angewiesen sind. Hebbel ist in seiner ganzen Produktionsart nicht mit Ibsen — mit dem er ja verglichen worden ist — sondern mit Gutzkow und Dumas-Fils verwandt, deren demokratischen Tendenzen er ja auch sonst nahestand; sind auch die Reflexionen in seinen Stücken geistreicher, ist doch seine Gestaltungsart dieselbe, wie die des Jungen Deutschland überhaupt. Daß der „Gyges“ ein Drama im engeren Sinne oder gar ein Trauerspiel sei, ist eine irrige Annahme. Der Konflikt im „Gyges“ dreht sich um ein Sittenproblem, das von den Personen des Stücks verschieden ausgelegt wird, also um moralphilosophische Gegensätze, und diese sind eben Thema des Dramolets — resp. des Romans — nicht aber des Trauerspiels. Das Gewissen ist nicht die Gesinnung. Ein Autor bemerkt treffend, daß „für die Rhodope *Sitte und Sittlichkeit identisch* ist“.[12]) Daher ist auch der „Gyges“, ebenso wie die meisten Stücke Hebbels, z. B. „Herodes und Mariamne“ nicht bühnenwirksam. Die Hauptfigur in der „Maria Magdalena“ wird als „Fanatiker des Ehrbegriffs“[13]) hingestellt; der Ehrbegriff ist aber *kein dramatisches*, sondern ein Mittel des Romans. Was die „Agnes Bernauer“ oder die „Genofeva“ betrifft, so erinnern sie an die Heldinnen der Richardsonschen Romane. Am auffälligsten erscheint dies in den „Nibelungen“, in welchen eine noch

---

[12]) O. E. Lessing, „Grillparzer und das neue Drama“.
[13]) E. Zabel, „Moderne Dramaturgie“.

merkwürdigere Mischung aus Operntext und Roman vorliegt. Es berührt höchst seltsam und keineswegs erbaulich, wenn den Gestalten jener Sage ein derartiges Raisonnement in den Mund gelegt wird. Ein Autor bemerkt über diese „Nibelungen": „Der mythische Hintergrund ist völlig abgeräumt . . . Siegfrieds Brautwerbungsszene würde in eine Ganghofersche Jägergeschichte passen . . . der zermalmende Konflikt, den R. Wagner heraufbeschwört, ist vermieden."[14]) Von Wagner ganz abgesehen, braucht man ja nur Grillparzers „Goldenes Vließ" damit zu vergleichen, um zu sehen, wie ein Dramatiker derartige Aufgaben gestaltet. Hebbels Figuren sind eben Charaktere und gehen mit Zielen, nicht nach Motiven vor. Selbst die „Agnes Bernauer", ein fast unverwüstlicher Trauerspielstoff, ist bei ihm zu einem Walter Scottschen Roman geworden. Ein Vergleich zwischen Grillparzers „Jüdin von Toledo" und der „Agnes Bernauer" zeigt den Unterschied als den zwei verschiedener Gattungen; bei Grillparzer werden der dramatischen Gestaltungsart gemäß die Gegensätze der Gesinnung und Kultur — also Motive — hervorgehoben, während Hebbel auch hier lediglich die Verletzung der Sitte — also Begehrungen — in den Vordergrund schiebt. Ebenso ist z. B. Hebbels „Julia" ein Roman. Über dieselbe bemerkt selbst ein Anhänger des Dichters, daß „diese mit großem Geschick herausgeklügelten Situationsverschiebungen kaum jemanden erschüttern und packen"[15]) werden. Auch ein Hebbel nahe verwandter Autor, Otto *Ludwig*, bemerkt über ihn: „Die Charaktere exponieren sich durch Erzählungen . . . Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf . . . die Personen jagen beständig nach den eigenen cha-

[14]) R. Hirschfeld.

[15]) Arno Scheunert, „Der Pantragismus F. Hebbels".

rakteristischen Zügen . . . sie sprechen nicht miteinander, sondern zueinander . . . es fehlt der eigentlich dramatische Dialog". Diese Bemerkungen sind vollständig zutreffend. Hebbel wollte wahrscheinlich in der „Maria Magdalena" ein bürgerliches Schauspiel geben, aber es fehlt ihm eben die dazu nötige Beherrschung der Affekte, und er gibt auch hier nur die Typen des epischen Dramolets. Wenn er also in seinen „Tagebüchern mit Genugtuung konstatiert, daß in diesem Drama alle Recht haben"[16], so könnte man dies von jedem Roman, im Gegensatz zum Drama sagen. Denn in letzterem haben nicht „alle Recht", weil diese Toleranz in der Auffassung nur den Gegensatz von Charakteren betreffen kann, aber nicht den von Gesinnungen und Motiven, die sich gegenseitig ausschließen. Natürlich verhindert ein solches allgemeines „Recht haben" auch jede dramatische Schlagkraft, die ja eben auf der Darstellung feindlicher Parteien und ihrer Stellungnahmen beruht, wie sich ja um den Begriff der Partei die Handlung des Dramas als solchen dreht. Kandaules im „Gyges", dem Hebbel seine eigenen Ansichten in den Mund legt, sagt: „Was steckt denn in Schleiern, Kronen oder Schwertern, das ewig wäre?" Der Romancier sieht darin freilich nur Sitten, aber der Dramatiker jenseits derselben das „Ewige", d. h. die ethischen Parteigegensätze. In der Fähigkeit, zwischen den handelnden Personen liegende unvereinbare Parteigegensätze zu zeigen, liegt gerade das Talent des Dramatikers. Alles andere grenzt an den Roman. Daher hat der dramatische Dialog, um wirksam zu sein, alles im Sinne des Essais Reflektive zu vermeiden, was eben bei Hebbel nicht der Fall ist. Ein Vorgang und eine dramatische Handlung sind nicht dasselbe. Es muß sohin das Resumé der Entwicklung der deutschen Bühnendichtung

[16]) A. Eloesser, „Das bürgerliche Drama".

dahin gezogen werden, daß das deutsche Trauerspiel die Zeit der französischen Kulturhegemonie in Mitteleuropa nicht überdauert und die Abwerfung derselben als erste Frucht den Untergang des Trauerspiels und dessen Ersetzung durch das epische Dramolet gezeitigt hat. Ganz richtig bemerkt hierüber ein Autor, „die durch Gutzkow herbeigeführte Epoche sei im neunzehnten Jahrhundert *die einzige Zeit gewesen, in welcher das deutsche Theater sich nicht von den Brosamen des französischen* genährt hat.“[17]) Die „Iphigenie“ Goethes ist eine Tochter der Racineschen „Phädra“, während die originaldeutsche dramatische Produktion durch die Stücke Hebbels und des „Jungen Deutschland“ repräsentiert wird.

---

[17]) J. Proelss, „Das junge Deutschland“.



2. Das lyrische Drama.

Da man bisher — wie schon erwähnt — stets sämtliche Gattungen unter dem Gesichtspunkt der epischen Methode allein auffaßte und von dem Vorhandensein mehrerer Methoden keine Kenntnis hatte, ist auch die Existenz eines lyrischen Dramas als besonderer Gattung nicht anerkannt worden. Man hat dasselbe, wo es auftrat, aus Stiltendenzen zu erklären gesucht, wie z. B. die sogenannte „Sturm- und Drangperiode“ nichts ist als eine zu Gunsten des lyrischen Dramas gegen das (französische) Trauerspiel gerichtete Bewegung. Ebenso werden Shakespeares Stücke unentwegt als Trauerspiele bezeichnet, was sie nicht sind. Das lyrische Drama verhält sich zum epischen, wie das Melodram zum Operntext. Der Gegensatz zwischen ihnen entspringt dem der zwei Motivationsarten, der der Vernunft und der des Gemüts, welche nichts anderes sind als die Fortführung der Zwecksetzungsgegensätze. Es handelt sich also hier bei einer Bewegung wie der „Sturm- und Drangperiode“ und ihrem Drama nicht um Richtungstendenzen im Sinne des Realismus — wie man es bisher aufgefaßt hat — sondern um die Transponierung der Handlung aus dem Bereich eines Geistesvermögens in das eines anderen, was einen *Gegensatz der Gattungen* involviert. Es unterscheidet die Poesie von den beiden anderen Künsten, daß in ersterer der Änderung der Methode eine Änderung der Gattung notwendig folgt, ja mit ihr identisch ist, in letzteren aber nicht. In Unkenntnis dieser Methodenänderung konnten allerdings weder Grabbe noch Kleist, noch Büchner etc. gewürdigt werden, und die bisherige Literaturgeschichte wußte nicht, was sie

mit denselben anfangen sollte. Auch die Angriffe, die man gegen sie gerichtet hat, sind darin begründet, daß man sie irrtümlich nach dem Vorbild des Trauerspiels beurteilte, mit dem sie keinerlei Berührungspunkte besitzen. Wenn also über Grabbe bemerkt wird, „er erfaßt seine Probleme in ihrer Tiefe, ohne sie zu lösen“[18]), so ist dies darin begründet, daß das lyrische Drama nicht, wie das Trauerspiel, ein Problemdrama ist, sondern den Charakter einer dramatisierten Romanze an sich trägt, wie das epische den der dramatisierten Ballade.

Scheinbar unterscheidet sich das lyrische Drama vom Trauerspiel zunächst dadurch, daß im ersteren der Zufall — was z. B. bei Racine ganz ausgeschlossen ist — eine große Rolle spielt. Bei näherer Betrachtung läuft dies jedoch darauf hinaus, daß, wie im epischen Drama durch Wünsche, so im lyrischen die Handlung durch Affekte bestimmt wird; es ist also die entgegengesetzte Motivationsart. Daher zeigt sich die Handlung in dieser Gattung vom Standpunkt der Vernunft aus als mit einer gewissen Willkürlichkeit behaftet, resp. sie verliert scheinbar den Charakter der Verkettung von Gründen und Wirkungen. So ist noch Grabbe unter anderem Mangel an „künstlerischer Berechnung“ vorgeworfen worden. Es ergibt sich dies jedoch lediglich daraus, daß die Verkettung und Kontrastierung der Gründe und Gegengründe hier nicht — wie im epischen Drama — durch die Vernunft kontrollierbar ist, weil der Affekt die Wunschart des Gemüts ist, daher zwar mit Notwendigkeit, aber nicht mit Gewißheit verknüpft, resp. seine Kausationsart jene Vorherbestimmbarkeit der Wirkung nicht besitzt, die das eigentliche Kennzeichen der Handlung im Sinne des epischen Dramas ist.

---

18) H. Landsberg, „Grabbe“.

Das Verständnis des lyrischen Dramas setzt dasjenige des Affekts voraus, der aber der bisherigen Psychologie allerdings ein spanisches Dorf war. Er ist von ihr stets mit der Leidenschaft verwechselt worden, mit der er nichts zu tun hat; die Leidenschaft bezieht sich auf das Begehren, der Affekt auf das Wünschen. Nicht die „Willenlosigkeit“ charakterisiert — wie dies Jodl behauptet — den im Affekt befindlichen, sondern die Hemmung betrifft lediglich die Fähigkeit des mit Vorherbestimmung der Wirkung verknüpften — also im Sinne der Vernunft begründeten — Wünschens. Der Wille bleibt im Affekt vollkommen intakt. „Schrecken, Furcht, Scham“ etc., die Jodl zu den Affekten rechnet, sind keine solchen, sondern es sind Leidenschaften. Die Feigheit hemmt als Affekt das Wünschen, die Furchtsamkeit hemmt nur das Begehren und Wollen. Noch weniger hat der Affekt mit dem Bewußtsein[19]) zu tun, trotz der grotesken Definition des erwähnten Autors, wonach der Affekt „das Anschwellen eines auf Vorstellungen beruhenden Gefühls (!) zu solcher Intensität, daß jeder anderweitige Bewußtseinsinhalt verdrängt wird“, sei. Dieser mitleiderregenden Begriffsverwirrung gegenüber muß bemerkt werden, daß der Affekt nicht auf Gefühlen beruht, sondern *eine Art des Wünschens und somit eine besondere Art der Kausalverknüpfung*, also der Verknüpfung von Gründen und Wirkungen darstellt. Dieselbe ist als das *Gegenstück zur Kausalverknüpfung der Vernunft* zu betrachten, insofern sie ihre Konklusionen nicht auf Grund allgemeiner, sondern singularer Kausalrelationen als Prämissen hervorbringt. Daher eben auch jene Unmöglichkeit des Rückschlusses auf den Grund, und die anscheinende Willkürlichkeit und Unbestimmbarkeit der darauf basierten Hand-

[19]) F. Jodl, „Psychologie“, XI, S. 692.

lung, weil die Vorherbestimmbarkeit der Wirkung nur aus der Allgemeinheit der Prämissen hervorgeht. Der Affekt ist somit nichts anderes als ein Wünschen auf Grund singularer Prämissen.

Der Schluß auf Grund singulärer Prämissen ist nun jener sogenannte disjunktive Schluß, den man bisher irrigerweise mit dem Induktionsschluß verwechselt hat. Auf den letzteren bezieht sich die traditionelle Form, in die er stets gebracht wird, „A ist entweder B oder C etc.“ Natürlich ist dies ganz und gar kein Schluß, sondern abermals eine Demonstration, nur daß hier eine andere Konsequenzart — deren es ebenfalls mehrere gibt — vorliegt. Der Vorgang, der der Induktion zu Grunde liegt — wenn etwa eine oftmals wiederholte Einzelbeobachtung als allgemein gültig aufgefaßt wird — ist kein Schluß, weil es sich hier gar nicht um Kausalrelationen, sondern um Urteile, resp. Vorstellungsassoziationen handelt. Der disjunktive Schluß kommt deshalb auch gar nicht in der Naturwissenschaft zur Geltung — wie man stets annimmt — sondern z. B. in den Erscheinungen, mit denen sich die Mentaltherapie (Psychiatrie) befaßt. Dieser disjunktive Schluß ermöglicht sich dadurch, daß die singulare Kausalrelation, die ihm als Prämisse zu Grunde liegt, aus der im ersten Kapitel dargelegten Zwecksetzung des Nicht-Selbst ihre Notwendigkeit empfängt. Daher ist die poetische (lyrische) Produktionsfähigkeit offenbar mit gewissen Gemütskrankheiten (Melancholie etc.) auf das engste verwandt. Auch das Gebiet der Psychiatrie — bisher nur von Medizinern untersucht — würde erst vom Gesichtspunkte des Metaphysikers aus betrachtet in die richtige Beleuchtung treten. Als ein, wenn auch mit unzureichenden Mitteln unternommener Versuch in dieser Art ist Lombrosos Theorie, wonach „das Genie dem Wahnsinn verwandt“ sei, auf-

zufassen. Das Vermögen, Wünsche auf Grund derartiger disjunktiver Schlüsse zu hegen — d. h. Affekte zu haben — ist das Gemüt, das also zum Nicht-Selbst und der Zwecksetzungsart desselben in ähnlichem Verhältnisse steht, wie die Vernunft zu der des Selbst. Wie die Zwecksetzung durch Emanation der Vorherbestimmung ermangelt, so erscheint auch der disjunktive Schluß der Vernunft als ohne Gewißheit, resp. als zufällig. So erst wird die Tätigkeit der Affekte verständlich. Es knüpft sich z. B. der Affekt des Hasses an die Verletzung der Bestimmung eines Wesens, d. h. an die Nichtanerkennung derselben, also an die Störung seiner Emanationen; an den bloßen Gegensatz der Wünsche — Gesinnungen — also den Parteigegensatz, knüpft sich der Affekt des Hasses nicht. Auf ähnlichem beruhen Affekte, wie die Großmut, die nichts anderes als das Verständnis für Bestimmungen ist, und der Neid, der sich nicht auf Eigenschaften oder Interessen bezieht, weil er nicht wie die Eifersucht eine Leidenschaft ist. Kant bezeichnet in seiner Anthropologie ganz zutreffend den Affekt als „Bewegung des Gemüts, welche es unmöglich macht, sich nach Grundsätzen zu bestimmen“. Unter Grundsätzen sind hier allgemeine Kausalrelationen, denen der Mittelbegriff zu Grunde liegt, zu verstehen, also eine Modifikation von Zwecken. Im Anwachsen dieses Geistesvermögens liegt die sogenannte Hysterie begründet, die nichts anderes ist als die vollständige Unfähigkeit zu kategorischen Schlüssen und darauf basierten Wünschen; sie ist eine Gemütserweiterung, ebenso wie die Melancholie, von der sie gewöhnlich begleitet ist, und eines ihrer Symptome ist die Ekstase. Alle diese Fähigkeiten treten im lyrischen Drama hervor. Das Gemüt ist aber sicherlich keineswegs ein Vermögen des Gefühls — wie es naiver Weise bisher aufgefaßt wurde — sondern es

ist ein Vermögen des Schließens und als solches das Gegenstück der Vernunft, im selben Sinne, wie das Nicht-Ich in der nachkantischen Metaphysik dem Ich gegenübergestellt wurde. Diese letztere ohne Zweifel richtige Konzeption erhält Klarheit eben erst durch die *Fortführung dieses Dualismus in das Gebiet der Schlußvermögen.* Die Doktrin Schleiermachers stellte zwar das Gemüt in den Vordergrund, ohne aber die Funktion derselben vom logischen Standpunkte aus entdeckt zu haben. Im Sinne Schleiermacher bemerkt ein Autor über das Gemüt folgendes: „Es kommt vor, daß Überzeugungen oft der logischen Erwägung des Überzeugten widerstreben und der Willensrichtung nicht behagen, dennoch aber das ganze Gebiet der geistigen Aktivität beherrschen . . . es sind Schlüsse des Gemüts, die mächtigsten Triebfedern, welche gegen Wunsch und Willen des eigenen Ichs ihre selbstgewisse Haltung bewähren. In diesen Zentralpunkten des geistigen Lebens werden die unumstößlichen Überzeugungen und Gewißheiten geboren.“ Die Funktionen des Gemüts, wie sie in der Psychiatrie auftreten, werden erst dann in ihrer Bedeutung verständlich, wenn man *ihre Rolle in der Erzeugung der hier untersuchten poetischen Gattung* kennt.

Wie auf der Zwecksetzung des Nicht-Selbst die Grundform der Lyrik, der Hymnus, beruht auf dem Affekt die Ode, die zweite lyrische Hauptform. Die Ode, ebenso wie ihre Abarten, die Elegie und die Romanze, kennzeichnen sich dadurch, daß sie Verkettungen von Bedingungsverhältnissen auf Grund des disjunktiven Schlusses darstellen, und dies erscheint dann — wie aus dem Obigen hervorgeht — als die Sprache des Affekts. Wie einerseits vom Hymnus, ist sie andrerseits vom lyrischen Gedicht, mit dem sie häufig verwechselt wird, zu unterscheiden. In der Ode handelt es sich keineswegs um Emotionen, wie im lyrischen Gedicht. Wenn

also ein deutscher Autor bemerkt, „die romantische Lyrik Novalis und Tiecks, Hölderlins und später auch Eichendorffs, hat eine der Instrumentalmusik verwandte Tendenz, die Abfolge der Gefühle darzustellen ... es sind Lieder, in denen ... die Bezüge auf das bestimmteste anschauliche Erlebnis zurücktreten ... das Gefühl verschwimmt in der Stimmung ...“[20]) so ist diese Zusammenstellung von Novalis und Hölderlin mit Eichendorff natürlich absurd. Bei Novalis gibt es keine „Gefühle“ und Emotionen, noch weniger bei Hölderlin; im „Schicksalslied“ z. B. dürfte man schwerlich „Gefühle“ finden. Auch Vischers Erklärung, daß „die Ode sich vom Lied dadurch unterscheide, daß der Odiker den Inhalt nicht ganz in Gefühlsleben umsetzt“, ist unzutreffend. In der Ode gibt es überhaupt keine Gefühle, sondern nur Affekte, insofern sie eben Kausalrelationen durch disjunktive Schlüsse verknüpft. Daß diese Gestaltungsweise das Mitschwingen von Emotionen hervorruft, ist allerdings richtig, kommt aber für die Ode als solche nicht mehr in Betracht, als die in den Dialog eines Trauerspiels eingeflochtenen Sentenzen epigrammatischer Art den Wert desselben erhöhen oder vermindern können.

Eine Ode im engeren Sinne ist gerade diejenige, in der das emotionale Element zurücktritt, wie dies auch bei Hölderlin — wohl dem bedeutendsten deutschen Vertreter dieser Gattung — der Fall ist. Hölderlins Oden sind ohne eine Spur emotionaler Wirkung, wie letztere bei anderen Odikern verwendet wird, und darin beruht gerade seine Ausnahmsstellung. Nicht die emotionale Art der Reflexionen ist es, die den Odencharakter verleiht, sondern lediglich die ihr eigentümliche Form der Verknüpfung von Reflexionen. Die Ode ist in ge-

---

[20]) W. Dilthey, „Das Erlebnis und die Dichtung“.

wissem Sinne ein lyrisches Gegenstück zur Abhandlung. Die letztere verknüpft Kausalrelationen zu kategorischen Schlüssen, die erstere zu disjunktiven. So sind z. B. ein Schillersches Gedicht, wie „Die Künstler“, das als Ode gedacht ist, oder die Dichtungen Lamartines etc. mehr Abhandlungen als Oden, dagegen ist etwa Verlaines „Sagesse“ eine wirkliche Odensammlung. Die Ode charakterisiert sich als eine Verkettung von Betrachtungen, deren Ordnung nur eine durch die Vernunft nicht kontrollierbare ist. Wenn also Gerwinus bemerkt, „die Ode widerstrebt allem logischen Gange und jeder bestimmten Ordnung, da der regellose Affekt allein hier Gesetzgeber sein soll“, so ist dies nur die Vertretung eines rationalistischen Standpunktes, für den die planmäßige Gestaltung auf die der epischen Methode entstammende beschränkt ist. Eine besondere Form der Ode ist ferner die Elegie, in der ein bestimmter Affekt — nämlich die *Melancholie* — behandelt wird; hieher gehören die meisten Gedichte Lenaus. Auf der Methode der Ode beruht endlich die *Romanze,* das methodische Gegenstück zur Ballade. Wie die letztere eine Handlung auf Grund von Wünschen, zeigt die erstere sie auf Affekten basiert; dies erscheint dann als jene Verkettung von scheinbar unbegründeten Wirkungen, die den abenteuerlichen Charakter der Handlung in dieser Gattung ergibt; es ist also auch die Romanze bisher meist gänzlich mißverstanden worden, insofern sie stets als eine epische Dichtungsform aufgefaßt wurde. Wie *wenig episch* sie ist, zeigt u. a. die berühmte Romanze Edgar Poë's, der „Rabe“. So hat man sogar Lenaus „Albigenser“, „Savonarola“ etc. als Epen bezeichnet, während es sich hier um das methodische Gegenstück zum Epos, um Romanzensammlungen, handelt. Die Romanze ist der Elegie nahe verwandt, weshalb sie auch bei Lenau zusammen auftreten; der

„Savonarola“ ist ein Konglomerat aus Oden, Romanzen und Elegien.

Die Romanze ist nun bereits das Zwischenglied zwischen Ode und lyrischem Drama, welch letzteres im selben Sinne auf die Romanze basiert ist, wie das epische auf die Ballade. Das lyrische Drama unterscheidet sich vom epischen dadurch, daß ihm nicht ein Plan, sondern eine Intrigue zu Grunde liegt. Die sogenannte Intrigue ist nichts anderes als eine lyrische Handlung. Wie im Plan die Basierung des Wünschens auf das Bezwecken, erscheint in der dramatischen Intrigue der Affekt als auf eine Zweckbestimmtheit gestützt, und dies ermöglicht die Handlung, die durch den bloßen Zusammenstoß von Affekten nur als Romanze, nicht als Drama, möglich wäre. Hierin liegt das Wesen der *dramatischen* Intrigue, die bisher meist mit der des Romans verwechselt wurde, in der es sich um spannende Verwicklungen und dergleichen handelt. Der Gegensatz zwischen der Intrigue und dem planmäßigen Fortschreiten der Handlung tritt bereits innerhalb des spanischen Theaters hervor. Wenn also Grillparzer bemerkt, „bei Lope de Vega findet sich weniger Manier und prunkhafte Rhetorik, andrerseits aber auch unendlich weniger Kunst in dem Bau und in der Anordnung, als bei Calderon, dem in der organischen Entfaltung seiner Stücke niemand gleichkommt“, so ist hiemit gemeint, daß Lopes Drama eine lyrische, Calderons eine epische Handlung darstellt. Die Intrigue, wie sie bei Lope und Shakespeare auftritt, stützt sich auf den disjunktiven Schluß aus singularen Kausalrelationen. So ist der „Othello“ der Prototyp eines lyrischen, wie der Wilhelm Tell der eines epischen Dramas, und es ist daher vollständig falsch, ihn — wie dies allgemein geschieht — als Trauerspiel zu bezeichnen. So sind überhaupt die meisten Stücke Shakespeares, besonders die

Königsdramen — mit Ausnahme eines einzigen (Richard II.) — lyrische Dramen. Wenn also von gewisser Seite bemerkt wird, sie seien lediglich „dramatisierte Chroniken", so vertritt diese Ansicht nur die Trauerspielmethode; sie sind dramatisierte Romanzen, und wenn bei ihnen die „konzentrische, die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung" — wie Grabbe sagte — vermißt wird, so ergibt sich das eben als notwendige Folge aus der Methode, die die Intrigue an Stelle des Plans setzt. Es ist allerdings nicht angängig, eine dramatisierte Romanzensammlung wie den Heinrich VI. als Trauerspiel zu bezeichnen, was aber stets geschieht.

Das lyrische Drama dreht sich im Grunde um das Auftreten der Manie; diese ist aber nichts anderes als die Vertiefung eines Affekts durch Beziehung desselben auf eine Zwecksetzung des Nicht-Selbst, die eben für die Vernunft den Charakter der *„fixen Idee"* annimmt. Die bisherige Psychiatrie — die ja lediglich eine empirische und keine systematische Wissenschaft ist — hat die Manie ganz mißdeutet. Wenn es z. B. bei *Kraepelin* heißt „Manie und Irresein seien nichts anderes als Erscheinungsformen eines und desselben zu Grunde liegenden Krankheitsvorgangs", so ist das eine irrige Identifizierung zweier ganz verschiedener Krankheiten. Die psychischen und intellektuellen Funktionen können bei der Manie ganz intakt sein. Die Manie ist eine *Gemütskrankheit,* und das Irresein eine *psychische Störung,* welche zusammen auftreten können, aber nicht in höherem Grade miteinander identifizierbar sind, als die Vorstellungsverknüpfung die Prämisse eines Schlusses darstellen kann, obgleich die bisherige Logik ja auch hierüber nicht informiert war. Dieselben Verwechslungen, wie im Bereiche der Logik, treten in der Psychiatrie auf; auch in der letzteren hat man geistige von psychischen Vorgängen nicht unterscheiden können. Die

Manie kennzeichnet sich lediglich durch die Verschiebung des Schließens in das Bereich des Gemüts (Affekts), was sich äußerlich als eine Verkettung von im Sinne der Vernunft nicht begründeten — disjunktiven — Schlüssen, also als ein Denken in Odenform darstellt. In diesem Sinne wird ja auch bei Shakespeare von der „fine franzy“ des Dichters gesprochen, aber nicht von dessen „insanity“. Eine Manie ist z. B. die Melancholie eines Goetheschen Tasso, der daher stets im Odenton spricht. Die Manie äußert sich nach einem Autor durch „lange ausgesponnene und festgehaltene Wahnvorstellungen, Größenwahn, Verfolgungswahn, Eifersuchtswahn, die unter Umständen eine abenteuerliche Form annehmen . . .“, aus welch letzterer dann die Handlung des lyrischen Dramas, und die Gestalten des Leontes, Lear etc. hervorgehen. Daß der *Affekt als Manie Spontaneität* erhält, ist die Wurzel der Handlung im lyrischen Drama. Es liegt auf der Hand, daß in allen lyrischen Dramen, z. B. in „Macbeth“, „Richard III.“, „Wintermärchen“, ‚Antonius und Kleopatra“ etc., auch bei Grabbe in Stücken, wie dem „Herzog von Gothland“ etc. die Manie erscheint. Wenn also in Hebbels „Tagebüchern“ betreffs Grabbes bemerkt wird, „der Ausgangspunkt seines Darstellungsprozesses sei der Wahnsinn der Willkür und dem gesunden Ausgangspunkt der dramatischen Kunst entgegengesetzt“, so ist wohl die Manie hier gemeint, die allerdings der Ausgangspunkt der Handlung im lyrischen Drama ist. Hebbel stand dagegen dem epischen Drama nahe, daher seine Stellungnahme gegen Grabbe. Im höchsten Maße zeigt sich diese Gestaltungsart auch bei Kleist, z. B. im „Käthchen von Heilbronn“, einem ausgesprochen lyrischen Drama, in dem der die Manie erzeugende Zusammenhang zwischen Affekt und Bestimmung, resp. die Herleitung

der Intrigue aus der Manie am deutlichsten hervortritt. Auch die Unterschätzung Kleists seitens Goethes erklärt sich daraus, daß er an die Stücke desselben die Maßstäbe des Trauerspiels anlegte.

Die eigentliche Tendenz des lyrischen Dramas liegt darin, daß die Berechtigung der rationalistischen Ethik durch das bloße Vorhandensein des Maniebegriffs in Frage gestellt werden soll. Den „Macbeth" als Verbrecher aus Ehrgeiz etc. hinzustellen, ist ganz irrig, er wird keineswegs als ehrgeizig hingestellt, sondern er vertritt, wie alle Helden des lyrischen Dramas, die Rechte der Bestimmung gegenüber der Vernunft und dies erscheint als Manie und fixe Idee, er ist — ebenso wie in noch höherem Grade seine Gattin — hysterisch veranlagt. Sie leiden an Megalomanie und Verfolgungswahn. Die zahllosen Shakespearephilologen haben bisher noch nicht herausgebracht, daß fast alle Stücke dieses Dichters sich um die Darstellung der Schuld als Produkts der Manie drehen. Über die Manie sagt Hegel, daß in ihr „die Besonderheit des Subjekts ungezügelt hervortritt . . . da werden die *finsteren unterirdischen Mächte des Herzens* frei", womit die Eignung derselben als Grundlage des lyrischen Dramas genügend dargetan ist. Die eigentümliche und nicht mehr erreichte Bühnenwirksamkeit der Dramen Shakespeares rührt einerseits aus der Einführung des Maniebegriffs als dem Affekt zu Grunde liegend her, andrerseits aus der Klarheit, mit der hier der Affekt als das Vermögen des disjunktiven Schlusses, der Kausalverknüpfung auf Grund singulärer Prämissen, erscheint. So dreht sich die Handlung der Shakespeareschen Stücke — wie die der Racineschen um einen Entschluß — fast stets um übereilte Schlußfolgerungen, wie z. B. der „Lear", der „Othello", das „Wintermärchen", „Antonius und Kleopatra", „Cymbeline" etc., insofern der disjunktive Schluß der

Vernunft übereilt scheint. Dagegen haben seine Nachahmer, die Autoren der sogenannten Sturm- und Drangperiode, den Affekt gewöhnlich mit der Leidenschaft verwechselt.

Auch äußerlich zeigt es sich übrigens ganz deutlich, daß es sich hier um eine ganz andere Gattung handelt, zunächst bereits in der Diktion, die hier den Charakter der Ode an sich trägt, wie die des epischen Dramas den der Abhandlung. Sehr zutreffend bemerkt hierüber Otto Ludwig: „Bei Shakespeare gestikulieren selbst die Gedanken leidenschaftlich. Er gibt die Gedanken so, daß sie zugleich Gefühle sind, und die Gefühle werden zu Gedanken . . . die Gedanken ächzen, winden sich und ringen die Hände“.[21]) Das ist eine, allerdings selbst lyrische, Definition der Ode. Ganz ähnlich wie die Shakespearesche wirkt die Kleistsche Diktion, während die Sprache Schillers oder der Franzosen eben vollkommen unodisch ist. Ferner charakterisiert sich das lyrische Drama durch die Episodenform, die die Umwandlung von Szenen im Sinne des Trauerspiels in lebende Bilder bis zu einem gewissen Grade mit sich bringt. Die als akademisch verschrienen Regeln des französischen Trauerspiels werden eben erst hiedurch verständlich, als gegen die Einführung der Mittel des lyrischen Dramas und seiner Episodenform gerichtet. Sie wären nur dann angreifbar, wenn sie das lyrische Drama hätten verbieten wollen; sie hatten aber nur die Tendenz, das Trauerspiel vor der Vermischung mit dem lyrischen Drama zu schützen, ebenso wie man sich nicht gegen die Malerei wendet, wenn man die Bemalung einer Statue als barbarisch erklärt. Tatsächlich haben sich auch alle wirklichen Trauerspiele — wie die Iphigenie und sogar die Maria Stuart — an diese „Boileauschen“ Regeln gehalten. Die Behauptung, Goethe habe sich „vom Götz zur Iphigenie ab-

[21]) O. Ludwig, „Studien“.

geklärt"[22]), ist also ebenso zutreffend, als ob es hieße, jemand habe sich von der Malerei zur Skulptur abgeklärt.

Es ist als eine Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Methode betont worden, daß er tragische mit Lustspielepisoden mischt; es geht dies eben aus dem Wesen dieser Gattung, des lyrischen Dramas, hervor. Das sogenannte Lustspiel ist eben nichts anderes, als eine Modifikation des lyrischen Dramas, dessen Gestaltungsart es derart ändert, daß die Handlung nicht aus Affekten, sondern *aus der Kontrastierung eines Affekts mit einer oder mehreren Begehrungen* hergeleitet wird. Es werden also hier Leidenschaften dem Affekt gegenübergestellt, was an sich satyrisch wirkt. Das Lustspiel ist das lyrische Dramolet. Wenn die Komik — wie dies bisher gewöhnlich zu geschehen pflegte — als ein Kriterium des Lustspiels hingestellt wird, so beruht das auf der üblichen Verwechslung des letzteren mit dem Schwank, der eine ganz andere Gattung darstellt. Im letzteren ist die Komik Selbstzweck, im Lustspiel ist sie nur Begleiterscheinung, die auch wegfallen kann; es ist dagegen mit *Überraschung* verknüpft, und diese knüpft sich notwendigerweise an den disjunktiven Schluß, sobald er Begehrungen verbindet, d. h. also an das Eintreten des Unerwarteten, das dann als zufällig erscheint. Die Herkunft des Lustspiels aus dem lyrischen Drama zeigt sich darin, daß hier die Intrigue des letzteren wiederkehrt, wie dies ganz klar in den die Gattung repräsentierenden Werken, z. B. den Stücken *Scribes* — wie dem „Glas Wasser" — oder bei *Sardou, Augier* etc. hervortritt, ebenso später in dem „Cyrano" Rostands, der als eine Fortsetzung des Scribeschen Theaters — wenn auch in viel derberer Form — zu betrachten ist und diesem Umstande

---

[22]) W. Scherer, „Geschichte der deutschen Literatur".

auch seinen Erfolg verdankte. Scribes „Glas Wasser“ vertritt am deutlichsten die Tendenzen dieser Gattung; die scheinbar satyrische Pointe, also die These, daß die geschichtlichen Ereignisse dem Alltagsleben entspringen, läuft darauf hinaus, daß sie als *Folge von Begehrungen,* Leidenschaften — im Gegensatz zu Wünschen und Affekten — aufgefaßt werden. Eine Weiterbildung des Lustspiels ist das Chargenstück, das den Gegensatz zum Typenstück, dem epischen Dramolet, darstellt. Dem Begriff der Charge liegt nichts anderes zu Grunde als eine Subsumtion einer Begehrung unter einen Affekt, in dem also eine Leidenschaft — wie etwa die Furchtsamkeit — gleichsam als Grundsatz erscheint; ein Grundsatz ist eben eine solche Kausalrelation — also Objekt einer Begehrung — welche als die Konklusion eines Schlusses aufgefaßt wird. Ganz besonders ist das bei Molière der Fall, der eben diesen Begriff der Charge — das Gegenstück zum epischen „Typus“ — besonders deutlich zur Geltung gebracht hat. Hier findet sich beim *„Avare“*, den *„Preziösen“* etc. stets ein Affekt dort, wo man lediglich Begehrungstätigkeiten, aber nicht Prinzipien erwartet, womit die Komik verknüpft ist. Es ist ganz klar, daß der Geiz etc. an sich nicht lustspielhafte Wirkungen, Heiterkeit etc., hervorrufen könnte; die letztere knüpft sich lediglich daran, daß hier eine *Leidenschaft als Affekt* auftritt, ja sogar als Manie. Es läßt sich in dieser Gestaltungsart Molières eine auffallende Verwandtschaft mit derjenigen Shakespeares nicht verkennen. Der Versuch G. Freytags, in den „Journalisten“ die Molièresche Methode anzuwenden und Chargen vorzuführen, ist vollständig mißglückt; bei ihm tritt das Kriterium des Begriffes der Charge[23]) nicht hervor, das

---

[23]) Bezeichnender Weise auch im buchstäblichen Sinne — als etymologisch verwandt; **charger = beladen** (Last-Laster), obgleich das Wort Laster auf französisch mit vice übersetzt wird.

darin liegt, daß sie — à la Molière — an den Begriff des Lasters geknüpft erscheint. Es zeigt sich hier der Konnex zwischen Lustspiel und lyrischem Drama; wie in letzterem die Manie, *wird hier — im Begriff des Lasters — die Gemütskrankheit zum Zentrum der Handlung.* Wenn das französische Lustspiel eine so außerordentliche Entwicklung aufzuweisen hat, so liegt dies lediglich daran, daß es den Begriff der Charge auf den der Gemütsaffektion zu basieren wußte, während dies den deutschen Vertretern dieses Genre — wie Otto Ernst etc. — bekanntermaßen nicht geglückt ist. Typen sind nicht Chargen.

———o———

Eine Modifikation des lyrischen Dramas, zu welchem es sich verhält, wie das Trauerspiel zum epischen Drama, ist das lyrische Problemdrama, das sogenannte bürgerliche Schauspiel. Dasselbe unterscheidet sich vom lyrischen Drama durch seine Konfliktbildung, die hier auf dem Kontrast zwischen dem Affekt und der Neigung beruht. Diese letztere ist ein besonderes Geistesvermögen, und zwar stellt sie eine Verschmelzung des Affekts mit dem im Sinne der Vernunft begründeten Wunsch dar, mittels welcher das Gemüt eine objektiv gültige, also auch für die Vernunft kontrollierbare Wunschart herzustellen versucht. Es wird diese Verschmelzung dadurch kennzeichnet, daß hier der Affekt zugleich als mit Motivierung verknüpft erscheint. Es ist dies also die Erlangung der Wahlfreiheit durch das Gemüt. So ist die Neigung zu definieren, die sich von dem ähnlichen, im lyrischen Drama zur Geltung gelangenden, Begriff der Manie dadurch unterscheidet, daß bei der Manie keine Allgemeingültigkeit, wenn auch Spontaneität, vorliegt. *Die Neigung ist somit das Gegenstück zur Gesinnung.* Dieselbe erklärt sich aus der Subsumtion eines Affekts unter ein Programm, daher

die Allgemeingültigkeit der Neigung gegenüber dem Affekt. Wenn also O. Ludwig findet, daß „bei Shakespeare der Affekt eine beständige Tendenz zum allgemeinen hat“[24]), so ist damit die Verwandtschaft zwischen Affekt und Neigung gemeint. Die Neigung ist der Zentralbegriff jener eudämonistischen Ethik, die das Gegenteil der rationalistischen darstellt. Weil dem westeuropäischen Geiste nicht entsprechend, wurde dieselbe bisher als nebensächlich behandelt, während sich tatsächlich die ganze Geschichte der Ethik — also auch der Kultur überhaupt — um den Gegensatz dieser beiden Richtungen dreht. Bei *Shaftesbury* findet sich eine Andeutung dieser Ethik, jedoch wird sie bei ihm mit Fragen der Moral vermengt, weil er Affekte und Triebe — und daher Neigung und Mitgefühl — nicht auseinanderhalten konnte. Als eudämonistisch erscheint diese Ethik also nur vom Gesichtspunkte des Rationalismus. Äußerungen, wie über das *„Wertvolle als Gegenstand der höchsten vernünftigen* Lust“ sind lediglich dahin aufzufassen, daß hier eine Wertung durch das Gemüt als möglich erklärt, also das Wertvolle als Objekt der Neigung hingestellt werden soll. Es ist dies wohl im Grunde die Ethik des Mystizismus, welche die Vernunft als eudämonistisch betrachtet. Die sogenannten „Reflexionsaffekte“ Shaftesburys sind also, richtig gedeutet, Neigungen, Fähigkeiten, die einem besonderen Geistesvermögen entstammen und eine Bewertung durch das Gemüt darstellen. So ist diese angeblich „auf das allgemeine Wohl zielende Richtung der Affekte“[25]) aufzufassen; daß es derartige Affekte — infolge der Basierung desselben auf singuläre Prämissen — nicht geben kann, und vielmehr diese Allgemeingültigkeit der Neigung

[24]) Otto Ludwig, „Studien“.
[25]) Überweg, „Geschichte der Philosophie“.

angehört, nicht dem Affekt, vom Standpunkte der Vernunft aber die erstere mit dem letzteren fälschlich identifiziert wird, liegt auf der Hand. Allerdings muß auch hier kommentiert werden und tradierender philologischer Sammelfleiß allein genügt noch nicht zur Herstellung einer „Geschichte der Ethik“ oder auch nur zur Systematisierung derselben. Sehr nahe steht der eudämonistischen Ethik offenbar auch jene Doktrin Schopenhauers, die man bisher als „Pessimismus“ bezeichnet hat. Näher betrachtet wendet sich dieselbe nicht gegen das „Glückseligkeitsstreben des Willens“ — wie es scheinen könnte — sondern bezieht sich lediglich auf den Umstand, daß dasselbe nicht mit dem Fortbestehen von im Sinne der Vernunft motivierten Wünschen vereinbar sei. Hieraus ergibt sich dann die Forderung nach der Quieszierung des letzteren von selbst, die also trotz ihrer scheinbar stoischen Tendenz im höchsten Maße eudämonistisch ist, ebenso wie jene indische (mystizistische) Ethik, auf die Schopenhauer sich stets beruft. Über den antirationalistischen Geist dieser Ethik bemerkt ein Autor ganz zutreffend, „Schopenhauer beraube die Vernunft ihres altgeheiligten Rechtes . . . an das Gegebene den Maßstab vernünftiger Einsicht anzulegen und zu versuchen, es den Forderungen der Idee gemäß zu gestalten . . .“ Nicht gegen das Wünschen ist die Schopenhauersche Doktrin gerichtet, sondern gegen die Begründung desselben, insoweit sie *der Vernunft* entstammt, und sie tritt daher — wenn dies auch bei ihm nicht deutlich zum Ausdruck gelangt — für die Wunschart des Gemüts ein, welch letztere allerdings für die Vernunft den Charakter des „Quietismus“ und „Pessimismus“ trägt.

Wie nun das Trauerspiel in seiner Konfliktsbildung die rationalistische, vertritt das „bürgerliche Schauspiel“ die eudämonistische Ethik der Neigung, sowie den „Pessimis-

mus". Ganz richtig bemerkt auch ein Autor, daß „Shaftesbury auf die deutschen Dichter — besonders der Sturm- und Drangperiode — einen sehr bedeutenden Einfluß ausgeübt habe".[26]) Zunächst ist die Erscheinung des bürgerlichen Schauspiels in England — wie etwa Lillos „Kaufmann von London" — und sodann in Frankreich das Auftreten Diderots unmittelbar aus Shaftesburys Doktrin abzuleiten. Treffend sagt hierüber ein Schriftsteller, daß „Diderots Schrift Principes de la philosophie morale ou essay sur le mérite et la vertu fast nur Shaftesburys Inquiry concerning virtue and merit wiedergebe".[27]) Hegel fand in Diderots Dialog „Rameaus Neffe" — welchen Goethe als „höchst genial" erklärte — „die Welt des sich entfremdeten Geistes ... die Entwertung des Allgemeinen", was in der Sprache Hegels offenbar den Eudämonismus bezeichnet. Hieraus erklären sich auch Diderots Angriffe gegen das französische Trauerspiel. Wenn er sich z. B. „über den Sentenzenfluß lustig macht, der dem Munde ihrer Personen selbst in den verzweifeltsten Augenblicken entströmt"[28]), so ist das wohl nichts anderes als ein Angriff gegen die Methode des Trauerspiels, der sich aber zugleich gegen die von demselben vertretene rationalistische Ethik wendet; nicht gegen die Belastung des Dialogs mit didaktischen Sentenzen an sich wird dabei polemisiert, sondern gegen die epische Art derselben, da Diderot den seiner ethischen Richtung entsprechenden lyrischen Charakter dieser Sentenzen — resp. die *Ersetzung des Plaidoyer durch die Predigt* — verlangt. Treffend bemerkt hiezu ein französischer Autor, daß

---

[26]) Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie".
[27]) Überweg, „Geschichte der Philosophie".
[28]) Julius Hart, „Geschichte der Weltliteratur".

„Diderot und Mercier mit Vorliebe Moral predigen“. Wenn Diderot die Ansicht vertrat, „daß das Theater die Zuschauer in demselben Gefühle allgemeiner Rührung vereinigen solle“[29]), so ist das wohl so zu erklären, daß die Rührung hier dem Pathos entgegengesetzt wird, weil die erstere dem Eingreifen der Neigung in derselben Art notwendig entspringt, wie das letztere dem der Gesinnung. Wenn in einem Affekt zugleich ein Grund — wie das eben bei der Neigung der Fall ist — erkennbar wird, was zugleich seine Mitteilbarkeit erzeugt, so ergibt sich aus letzterer die Rührung, wie andrerseits das Pathos, wenn ein im Sinne der Vernunft begründeter Wunsch zugleich mit der Notwendigkeit des Affekts verbunden ist. Die Rührung knüpft sich nur an Affekte, nicht an Leidenschaften. Daher wirken eben die Personen in der „Emilia Galotti“ oder der „Maria Magdalena“ Hebbels — also im epischen Dramolet — nicht rührend, obwohl diese Wirkung angestrebt wird, weil dort nicht Affekte vorliegen. Auch Dumassche Figuren wollen vergeblich die Sprache des Affekts reden; sie bleiben stets im epigrammatischen, also epischen, was eben keine Rührung hervorbringt. Rührend wirken die Klagen Tassos, weil in seinen Affekten zugleich die Begründung — in seiner ethischen Richtung — deutlich wird. Die Rührung ist das Pathos des Gemüts. Diese Art der Gemütserschütterung ergibt sich — im lyrischen Problemdrama, wie im tragischen Drama — daraus, daß der Verbrecher und Gemütskranke hier als der Repräsentant einer besonderen ethischen Richtung empfunden wird, worin eben zugleich die Lösung jener oft untersuchten Frage liegt, *weshalb das „Furchtbare“ auf der Bühne wirkt,* und die mit der bisher verwendeten „Furcht-

---

[29]) Julius Hart, „Geschichte der Weltliteratur“.

und Mitleid"-Theorie des Aristoteles jedenfalls nicht erledigt wird.

Bereits bei Molière tritt im „Misanthrop" das lyrische Problemdrama auf; er unterscheidet sich durch seine Bauart von den anderen Werken Molières, wie dem Chargenstück à la Tartuffe. Wenn ein französischer Kritiker bemerkt, daß „der Tartuffe bereits dem bürgerlichen Schauspiel Diderots und Merciers sich nähere"[30]), so ist das irrig. Der Misanthrop enthält eine Konfliktsbildung, die nicht die des Lustspiels ist, und ist also ein Werk einer anderen Gattung. Hier handelt es sich nicht um die Kontrastierung von Affekten mit Begehrungen — wie in den meisten Stücken Molières — und von Chargen, sondern um den Konflikt zwischen Affekt und Neigung. Diese letztere wird durch den Alcest vertreten, der sich nicht gegen die menschlichen Laster, wie es äußerlich scheint, sondern gegen die Hohlheit und Unmöglichkeit einer auf die rationalistische Ethik allein basierten Kultur wendet, sowie gegen ihre Übergriffe auf die Gebiete des Affekts, wie in der Poesie. Charakteristischerweise beginnt das Stück mit einer Polemik gegen die Rhetorik in der Poesie, ganz so, wie Diderot gegen Corneille polemisierte. Molière selbst war ein Vertreter einer anderen Ethik, als es die seiner Zeitgenossen im rationalistischen siebzehnten Jahrhundert war, und dies machte ihn eben zum Satyriker. Wenn also ein bekannter französischer Kritiker bei Molière „die tiefe *Immoralität,* welche das gemeinsame Kennzeichen und höchstwahrscheinlich die Voraussetzung der Tätigkeit der großen Beobachter des Menschen und der menschlichen Natur"[31]), d. h. der Satyriker, findet, so ist damit gemeint, daß Molière eine nicht rationalistische Ethik vertrat. So ist auch der „Tar-

---

[30]) Ferd. Brunetière, „Les époques du théâtre Français".

[31]) J. J. Weiss, „Molière".

tuffe“ aufzufassen, in welchem die Satyre sich gegen die Nachahmung religiöser Gefühle durch einen Verstandesmenschen richtet, sowie die „gelehrten Frauen“, in denen nicht das Studium der Frauen, sondern die Nachahmung der Gelehrsamkeit im Sinne des Rationalismus seitens derselben verhöhnt wird. Ein „Talent“ für die Satyre gibt es nicht; dieselbe entspringt der Parteinahme für eine der ethischen Richtungen gegen die andere. Dieses Verdienst Molières, als erster ein lyrisches Problemdrama verfaßt zu haben, ist bisher noch nicht gewürdigt worden. Sodann tritt dieselbe Gattung bei Diderot, endlich am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bei Kotzebue auf. Bei diesen beiden Autoren erreicht sie ihren relativen Höhepunkt und bekommt den Charakter eines *„bürgerlichen Schauspiels“*. Wie das Trauerspiel vornehmlich historische Stoffe, behandelt das lyrische Problemdrama hauptsächlich soziale und ökonomische Verhältnisse als Themen, was sich aus der Basierung dieser Methode auf die eudämonistische Ethik erklärt; denn infolge der Annahme einer mit dem Affekt verknüpften Spontaneität und Allgemeingültigkeit — im früher dargelegten Sinne Shaftesburys — erscheinen auch jene Vorgänge als erklärbar und für eine dramatische Handlung verwendbar, in denen man früher — vom rationalistischen Standpunkte aus — nur die mit dem Affekt verknüpfte Notwendigkeit, aber keine Kausalverkettung im Sinne der dramatischen Handlung anerkannt hatte.

Das Drama Kotzebues ist als Produkt der romantischen Bewegung, die ja stets die lyrische Methode vertrat, aufzufassen und die Angriffe der Schlegel etc. gegen ihn waren also ganz unbegründet. Gerade hier zeigt sich im *„Menschenhaß und Reue“* das Wesen dieser Gattung sehr deutlich. Denn der Vertreter des „Menschenhasses“ ist eben zugleich der Vertreter der eudämonistischen Ethik. Daher erscheint das

Stück als eine Fortsetzung des „Misanthrop“ von Molière, und es ist höchst merkwürdig, daß die hochgradige Ähnlichkeit zwischen beiden Figuren noch nicht konstatiert worden ist. Die merkwürdige Gehässigkeit, mit der man diesen Dramatiker trotz seines Welterfolges behandelt hat, erklärt sich eben auch nur daraus, daß seine Methode einer anderen Ethik als der mittel- und westeuropäischen nahesteht und nur hieraus wird der bekannte gegen ihn gerichtete Feldzug verständlich. Die Identität der literarischen mit den ethischen Parteiungen ist selten so deutlich hervorgetreten wie hier. Charakteristischerweise hat man dies hier sogar offen bekannt und, obwohl sonst die Fiktion, als beschäftige sich die Kritik nur mit dem „Talente“ des Autors, stets aufrechterhalten wird, sich direkt gegen die ethischen Tendenzen Kotzebues gewendet. So bemerkt ein Autor: „Kotzebue hatte keine Gesinnung . . . er hat mit Überzeugungen jongliert, wie ein Taschenspieler . . . in der „edlen Lüge“ mit ihrer *moraltriefenden Empfindsamkeit* ist die weichliche Humanität der Zeit bis zu der Anschauung entartet, daß eine Gemeinheit durch die andere wieder gutgemacht werden kann . . .“[32]) Dies kann, in die Sprache literarischer Kritik übersetzt, nur heißen, daß Kotzebue dem Theatereffekt zuliebe die dramatischen Effekte künstlich herbeiführte. Es bezieht sich dies darauf, daß eben der sogenannte Effekt — also das nicht begründete — nichts anderes ist als eine Wirkung im Sinne des disjunktiven Schlusses, also eine lyrische; somit bedeutet die Bekämpfung Kotzebues tatsächlich nichts anderes, als die Polemik gegen die lyrische Methode überhaupt, weil eben die epische der rationalistischen Ethik und dem von ihr großgezogenen Geschmack entspricht. Wenn Goethe — in einem

---

[32]) A. Eloesser, „Das bürgerliche Drama“.

Brief an Zelter — über Diderot bemerkt, „wer an ihm oder seinen Sachen mäkelt, ist ein Philister", so wird seine ablehnende Haltung gegenüber Kotzebue, der ja Diderot sehr nahe steht, unverständlich. So erklärte auch Börne Kotzebue für „ein Geschenk des Himmels, das die Deutschen mit schwerem Undank mißachtet" hätten. Kotzebues Fehler erklären sich aus der relativen Jugend der Gattung, die ja auch infolge des klassizistischen Gepolters tatsächlich nicht zur Entwicklung gelangte. Es ist auch charakteristisch, daß das Motiv der Misanthropie — die eigentlich mehr eine Misanthropomorphie ist — auch bei Raimund vorkommt, der ebenfalls dem lyrischen Problemdrama wenigstens nahekam, nämlich im *„Verschwender"*, wenn auch hier das Melodram noch stark hervortritt. Die Verschwendung wird auch bei Kotzebue als mit der Misanthropie verbunden bezeichnet — ebenso wird auch *Richard II. als Misanthrop und Verschwender* hingestellt — was deutlich genug beweist, daß es sich hier um ein und dasselbe Thema, nämlich die Vertretung von Tendenzen der eudämonistischen Ethik, handelt. Das was vom Standpunkt der letzteren als höchstes Verdienst, resp. als Großmut erscheint, wird vom Standpunkt der rationalistischen Ethik als verwerflich betrachtet, und hieraus erklärt sich zugleich die „Menschenfeindschaft" bei den Vertretern des Eudämonismus. Die sogenannte Misanthropie ist also eine grundsätzliche, d. h. sie ist programmatisch, eine Neigung, kein Affekt (Laster); daher wird sie im lyrischen Problemdrama zum *Mittel der Konfliktsbildung* wie die Gesinnung im Trauerspiel.

Die Fortführung der Tendenzen des lyrischen Problemdramas stellt das lyrische Dramolet dar, in demselben Sinne, wie das epische die des Trauerspiels. Es handelt sich in demselben um die Herstellung des Konflikts aus der Kon-

trastierung der Neigung — also einer Wunschart — mit der Begehrungstätigkeit. Die Einführung der ersteren in die Handlung ermöglicht hier dramatische Wirkungen. Diese Gattung ist es, die bis jetzt als „veristisches“ Drama betrachtet wurde. Das letztere zeigt fast stets in ähnlicher Weise den Streit zwischen Sitten, resp. Bräuchen und einer sich über dieselbe hinwegsetzenden Individualität; als letztere erscheint eben vom Standpunkte der Begehrungen der Vertreter einer Neigung. Der Verismus liegt hiebei in der Verwendung von Bräuchen für die Gestaltungsart dieser Gattung, welche — weil der Brauch auf der Leidenschaft beruht — im lyrischen Drama, das nur Affekte kennt, wegfällt. Die dagegen gerichteten Angriffe seitens des Klassizismus zeigen nur die Verwechslung zwischen Drama und Dramolet. Der Irrtum der meisten Vertreter des Verismus dagegen bestand darin, daß sie oft in den Ton der Novelle verfielen, die eben dort anfängt, wo die Begehrungstätigkeit — also die Bräuche — um ihrer selbst willen und nicht in Bezug auf die Neigung — also ohne Konnex mit der eudämonistischen Ethik — auf die Bühne gebracht werden. Das Wesen des wirklichen lyrischen Dramolets zeigt sich u. a. in den Stücken Georg Hirschfelds, der bei weitem stärksten Begabung dieser Richtung, in dessen Stücken die eigentliche Methode der *Kontrastierung von Bräuchen (Leidenschaften) mit Neigungen* am besten hervortritt, so in der *„Agnes Jordan“*, welche die Neigung im Konflikt mit untergeordneten Begehrungen vertritt. Diese Beziehung fehlt bei den ausgesprochenen Naturalisten, wie etwa bei Holz-Schlaf etc., deren Produkte nichts anderes als in szenische Form gebrachte Novellen waren. Naturalistische Volksstücke wie die „Milieudramen“ dieser beiden Autoren es waren, sind noch keineswegs veristische Dramen, was dieselben

verwechselten. So z. B. ist die *„Jugend“* von Max Halbe ein wirkliches veristisches Drama. Der Zufall spielte hiebei dem Autor, der an sich nur geringe Bedeutung besitzt, mit der Eigenart dieses preußisch-polnischen Milieus einen sehr verwendbaren Konfliktsstoff in die Hand. Im großen und ganzen stellt der Verismus auf der Bühne nichts anderes als die *Fortführung der Tendenzen des bürgerlichen Schauspiels* dar, und daher rührten auch die Angriffe von Seite des Klassizismus, die nur scheinbar der veristischen Stilisierung, tatsächlich aber auch hier lediglich den eudämonistischen Tendenzen galten. Das fortwährende Auftreten des *Mesalliancemotivs* in den zu dieser Gattung gehörenden Stücken resultiert daher aus der Gestaltungsart dieser Methode. Ebenso wirkt hiedurch auch Schnitzlers *„Liebelei“*, in der die Heldin die Neigung vertritt; sie betrachtet ihre Neigung als ein Wünschen, während ihr Milieu dieselbe als Begehrung (Leidenschaft) betrachtet. Darum dreht sich das ganze Stück, und hierin lag auch sein Erfolg begründet, den andere Stücke desselben Autors nicht erreichten. Dagegen wirken eben Sudermanns Werke, die diese Form nachahmen wollen, nicht künstlerisch, weil bei ihm die Grundlage dieser Gestaltungsart, d. h. die Darstellung der Neigung, fehlt, und daher die Figuren in seinen Stücken mehr den Charakter von Typen des epischen Dramolets an sich tragen als des lyrischen. Die zahlreichen Angriffe gegen ihn, denen zufolge er „nur Routine habe, aber kein Dichter sei“, laufen also, aus der Sprache der philologischen in die der literarischen Kritik übersetzt, darauf hinaus, daß sein episches Dramolet — das Typenstück — kein veristisches, lyrisches Dramolet ist. Er ist eine ausgesprochen unveristische Begabung. Stücke, wie „Ehre“, „Glück im Winkel“, „Fritzchen“ (in „Morituri“) etc. zeigen den Konflikt zwischen

Gesinnung und Begehrungstätigkeit, also einen rein epischen; er steht dem „Jungen Deutschland“ viel näher als dem Verismus. Ganz besonders sein albernes „Blumenboot“ ist hiefür charakteristisch. Ein wirkliches lyrisches Dramolet im Sinne der obigen Definition sind dagegen Hauptmanns *„Einsame Menschen“*, in denen wieder jenes Mesalliancemotiv auftritt, das fast bei allen Stücken dieser Art wiederkehrt. Es ist das weitaus beste Stück Hauptmanns, weil hier der sonst bei ihm gewöhnlich verzeichnete Konflikt zwischen Neigung und Begehrung plastisch hervortritt. Der Ausspruch des Helden des Stückes „das Tier solle nicht das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen“, meint unter dem „Tier“ das nur begehrende, unter dem „Menschen“ das wünschende Wesen. Auch die fortwährende Ventilierung erotischer Themen, besonders des Ehebruchs etc., im veristischen Drama ergibt sich folgerichtig aus der Methode. Dasselbe gilt vom Auftreten des Familienstücks, wie der „Mütter“ oder „Agnes Jordan“ Hirschfelds, die ohne Zweifel zu den bedeutendsten Produkten dieser Gattung gehören. Das lyrische Dramolet ist an sich das Familienstück in demselben Sinne, wie das lyrische Problemdrama — mit dem es auf das engste verwandt ist — das „drame bourgeois“ der Mercier, Diderot und Kotzebue ist. Die eudämonistische Ethik ist es, die im ersteren wie im letzteren die Möglichkeit eines dramatischen Konflikts, also einer Theaterwirkung, innerhalb des Familienmilieus finden läßt, wo vom Standpunkte der rationalistischen Ethik und also der epischen Methode — des Klassizismus — aus lediglich idyllische und höchstens novellistische Wirkungen, somit nur Notwendigkeit der Begehrungen, aber keine Spontaneität der Wünsche, und daher auch keine Parteiungen und Dramen sich ermöglichen. Der Begriff der Familiengemeinschaft bezieht sich zunächst

nur auf den der Gemeinsamkeit von Leidenschaften, welch letztere in der Novelle zur Geltung gelangt; für dramatische Zwecke kann er erst durch die eudämonistische Ethik als verwendbar erscheinen; der Rationalismus erkennt einen *Konnex zwischen Leidenschaften und Parteirichtungen* nicht an. Das veristische Theater kulminiert also im Familienstück à la Georg Hirschfeld und die Bewegung mußte vorzeitig versanden, weil das nicht verstanden wurde und dies fruchtbare Gebiet brach liegen blieb, während man sich mit dem inferioren epischen Dramolet — dem Typenstück à la Sudermann — befaßte. Dies alles ist seitens der bisherigen Kritik — ebenso wie *der Gattungsgegensatz zwischen Drama und Dramolet* überhaupt — stets ignoriert worden, wie sie ja auch zur Konstatierung des Gattungsunterschieds zwischen Tragödie und Drama nicht fähig war.



3. Das tragische Drama.

Noch weniger als den-Gegensatz der beiden Grundformen des Dramas hat man bisher das Vorhandensein einer dritten Form desselben als besonderer Gattung festzustellen vermocht: des tragischen Dramas. Vielmehr ist es bisher fälschlich mit dem Trauerspiel identifiziert worden, zu dem es sich etwa verhält, wie die dramatische Tragödie zum Operntext. Die klassizistisch-französische Bühne hat nur Trauerspiele, aber kein tragisches Drama hervorgebracht; das tragische Drama ist realistisch. Während sich im Trauerspiel der Konflikt aus der Kontrastierung der spontanen Wunschart einerseits — der Gesinnung — und der determinierten Wunschart andrerseits ergibt, entsteht er im tragischen Drama aus der Kontrastierung der beiden spontanen Wunscharten, derjenigen der Vernunft mit der des Gemüts, also aus dem Gegensatze zwischen Gesinnung und Neigung. So stellt das tragische Drama eine Synthese aus den beiden anderen Methoden dar; es ergibt sich auch die *tragische* Wirkung hiebei aus dieser Art der Konfliktsbildung, die mit Unlösbarkeit verknüpft ist. Während es sich bei den Problemdramen beider Methoden um die *spontane* Art des Wünschens, resp. des Affekts im Gegensatz zu der determinierten handelt, bezieht sich die Problemstellung im tragischen Drama auf die Autonomie des Wünschens. Vom Standpunkt dieser letzteren aus lassen sich die beiden Arten der Spontaneität des Wünschens *zugleich* als Quelle der Handlungen hinstellen, woraus erst jene Plastik der dramatischen Gestaltung sich ergibt, durch die sich das tragische Drama vom Trauerspiel oder vom lyrischen Problemdrama unterscheidet. Ein derartiges Drama ist z. B. der „Tasso“, der bisher stets als

derselben Methode wie die „Iphigenie“ angehörend betrachtet wurde, was ganz irrig ist. Der „Tasso“ ist vielmehr eine Mischung aus einem Trauerspiel wie die „Iphigenie“ und einem bürgerlichen Schauspiel wie Molières „Misanthrop“. Eine Andeutung des Vorhandenseins einer die Bestandteile der epischen mit denen der lyrischen Dramengestaltung verschmelzenden Gattung — also des tragischen Dramas — findet sich übrigens bereits bei Diderot, welcher sagt, in Lust- und Trauerspiel „erschöpfe sich das Dramatische keineswegs. Es müsse *in der dramatischen Kunst eine Zwischengattung* hergestellt werden, welche *die Mischung des einen mit dem anderen* zum Ausdruck bringt. In dieser Mittelgattung liege der Gipfel aller Dramatik.“

Da nun der Wunsch — wie oben dargelegt — auf der Vernunft als Vermögen des kategorischen, der Affekt auf dem Gemüt als Vermögen des disjunktiven Schlusses beruht, ergibt sich hieraus, daß die dritte Wunschart, in der die Notwendigkeit des Affekts sich mit der Allgemeingültigkeit und Gewißheit des begründeten Wünschens verknüpft und die eben daher als autonome Wunschart erscheint, einer dritten Art des Schlusses entstammen muß. Es ist dies der *hypothetische* Schluß, dessen Bedeutung bisher vollständig mißdeutet wurde. Auch hier ist also die übliche Verwechslung zwischen Kausalrelation und Konsequenzverhältnis eingetreten; man hat ihn bisher als Konklusion aus zwei hypothetischen Prämissen in der Form, „wenn A ist, ist B“ etc., aufgefaßt, also aus zwei problematischen Urteilen, resp. Folgeverhältnissen, wie sie im Funktionsverhältnis auftritt. So ist die Feststellung, daß „wenn die Temperatur steigt, die Wanduhren nachgehen“, die in „Lehrbüchern“ der Logik als Beispiele der Konklusion eines „hypothetischen Schlusses“ (!) ausgegeben wird, abermals kein Schluß, sondern eine Demonstration, da ein Schluß

sich lediglich auf die Verknüpfung von Bedingungsverhältnissen, also Willensakten, nicht von Folgeverhältnissen des Bewußtseins bezieht. Auch gibt es keine „hypothetischen Urteile“, von denen noch immer die Rede ist, sondern das Hypothetische liegt in der Verknüpfung von partikulären Prämissen. Diese partikuläre Kausalrelation ist aber, als eine Synthese der allgemeinen und der singulären, in demselben Sinne die Fortführung der programmatischen Zwecksetzung, wie die allgemeine die Zwecksetzung des Selbst voraussetzt. Es läßt sich das Wesen dieses hypothetischen Schlusses am deutlichsten so darlegen, daß man seine Prämissen nicht als zwei partikuläre, sondern als eine allgemeine und eine singuläre Kausalrelation auffaßt, was dasselbe Resultat — nämlich die partikuläre Konklusion — ergibt. Der hypothetische Schluß ist das eigentliche Mittel des spekulativen konstruktiven Denkens, das in der Metaphysik benötigt wird. Ein Beispiel eines hypothetischen Schlusses bietet der bekannte Gedankengang in der „Kritik der praktischen Vernunft“ Kants, der bekannte Schluß von der *„Notwendigkeit eines allgemeingültigen Sittengesetzes auf die Bedingungen, unter denen sie allein möglich ist“*, nämlich auf die Realität der „Idee der übersinnlichen Welt“ etc. Die erste Prämisse — die Überzeugung — ist offenbar eine singuläre, die zweite eine allgemeine, die dritte daher eine partikuläre. Derartige hypothetische Schlüsse liegen der Reflexion im Bereich der Metaphysik — der sogenannten Spekulation — überhaupt zu Grunde, und hieraus begründet sich die von Kant festgestellte *Inkompetenz der theoretischen Vernunft für die metaphysische Forschung,* da dieselbe nur den kategorischen Schluß anerkennt und zuläßt, den hypothetischen aber als zweifelhaft („Begriffsdichtung“) betrachtet. Der von Kant in die Logik eingeführte Begriff des „Postulats“ bedeutet nichts anderes als die

Konklusion des hypothetischen Schlusses. Kant bemerkte offenbar selbst nicht, daß er nicht sowohl mit dem Inhalt, als mit der Form seiner Schrift — im Sinne des hier dazu gegebenen Kommentars — das Grundproblem der Metaphysik berührt habe.

Die auf den hypothetischen Schluß basierte programmatische Wunschart ist nun diejenige, die der sogenannten Bewertung zu Grunde liegt. Die Bewertung ist eine Wunschart, in der die Notwendigkeit des Affekts mit der Allgemeinheit des begründeten Wunsches gemischt ist. Daher erscheint sie als mit der Möglichkeit verknüpft, *auf Grund einer singularen Relation zu allgemeinen Konklusionen* zu gelangen, worin eben das Kriterium der Wertung liegt. Deshalb ist mit ihr auch die Autonomie, im Gegensatz zur bloßen Spontaneität, verknüpft. Mit diesem Begriff der Wertung beschäftigt sich die Kantsche Ethik. Die Rolle der „praktischen Vernunft" wird erst dann klar, wenn man in ihr das Vermögen der Bewertung erkennt, also der programmatischen Wunschart. Das Verdienst der Kantschen Doktrin liegt in der Betonung dieses, übrigens ebenso in den anderen Geisteswissenschaften zur Geltung gelangenden, Begriffs betreffs der Ethik. Wenn man von den veralteten Ausdrücken absieht, die das Buch verwendet, besonders von der fortwährenden Identifizierung des Wünschens — um das es sich hier handelt — mit dem Begehren, so läuft sein Inhalt darauf hinaus, daß das autonome Wünschen vom spontanen, also die Bewertung von der Gesinnung unterschieden und nur die erstere als objektiv gültig erklärt wird. Die Originalität der — vielfach mißverstandenen — Kantschen Ethik liegt darin, daß diese vom Vermögen des motivierten Wünschens getrennt und auf das Bewertungsvermögen — als „praktische Vernunft" — begründet wird. Ganz irrig ist es also, wie es gewöhn-

lich geschieht, die Kantsche Ethik als gegen die Affekte gerichtet — resp. als rationalistisch — aufzufassen; sie wendet sich gegen die Subsumierung des Wünschens unter Zwecke. Auf diese Erkenntnis, daß die Bewertung nicht mit der Zwecksetzung zusammenhängen könne, bezieht sich auch die stets wiederholte Betonung seines rein „formalen" Charakters in Aussprüchen, wie „praktische Prinzipien sind formal, *von allen subjektiven Zwecken* abstrahiert ... *Wirkungen als Zwecke können den Handlungen keinen unbedingten Wert verleihen"*. Die Erklärung, der Wert könne nur im Wesen des Wollens (gemeint ist Wünschens) selbst liegen, nicht aber in außer demselben liegenden Zwecken, bedeutet lediglich, daß das ethisch wertvolle Wünschen den Charakter eines Affekts tragen müsse, aber eines allgemein gültigen; es kann sich also hier nur um jene dritte Wunschart handeln, von der oben die Rede war, um den Affekt eines besonderen Geistesvermögens. Es ist dies die Weisheit, die bei Kant als *„praktische Vernunft"* erscheint, obwohl das Einführen neuer Termini, wenn alte vorhanden sind, überflüssig ist; sie ist eine Synthese aus Vernunft und Gemüt. Die Bewertung ist die Neigung, der Affekt, der Weisheit. Daß mit einem „Handeln aus Pflicht um der Pflicht willen" nichts anderes als die Affektnotwendigkeit gemeint sein kann, liegt wohl auf der Hand, da eine andere Möglichkeit für ein derartiges Handeln nicht auffindbar ist. Auch das bekannte Fundamentalprinzip der Kantschen Ethik, man solle *„jeden als Selbstzweck,* nicht als Mittel betrachten", bedeutet offenbar, man solle ihn als Programm betrachten — also zugleich als Mittel und als Emanation — worin eben die Bewertung liegt; es zeigt sich hier deutlich, daß die Kantsche Ethik aus der rationalistischen und der eudämonistischen Ethik (Shaftesburys) verschmolzen ist. Denn auch die letztere läuft

auf die Selbstzwecktheorie hinaus. Bei Kant werden allerdings — wie überall bisher — stets Fragen, die das Problem der Moral betreffen, mit solchen, die sich auf die Ethik beziehen, zusammen behandelt, was das Verständnis erschwert. So z. B. kann unter dem Ausdruck „Pflicht“ nichts anderes, als das Objekt eines Wunsches, — nämlich des programmatischen — aber nicht eines Begehrens verstanden werden, durch welche Unterscheidung erst die große derselben zuerkannte Bedeutung erklärlich wird. Die Pflicht wird der auf Zwecke gestützten Wunschart — als einer anderen Quelle entstammend — entgegengestellt; die populäre Redeweise verwendet das Wort jedoch in ganz anderem Sinne. Daher muß eben auch Kant nicht einfach tradiert, sondern kommentiert werden, wozu die bisherigen Kantphilologen allerdings meist unfähig waren. Sie haben ihn gewöhnlich im rationalistischen Sinne ausgelegt, wie z. B. Windelband sagt: „Die sittliche Freiheit erscheint bei ihm als *Selbstbestimmung durch das Sittengesetz*“, während es sich doch darum handelt, daß die Sittlichkeit — *die Gesinnung* — *als notwendig im Sinne der Neigung (also des Affekts)* erscheine. Diese Basierung des Wünschens auf die Basis der Bewertung — im Gegensatz zum Zweck — ist zugleich die Basis der *religiösen* Ethik. Die letztere resumiert sich dahin, daß eine objektiv- und allgemeingültige Ethik sich lediglich aus der Religiosität ableiten lasse. Da nun Kant selbst den Glauben als *Postulat* aus der objektiv-gültigen (zwecklosen) Ethik erklärt, ist es leicht ersichtlich, daß beide Doktrinen auf demselben Schluß beruhen, der nur von der einen äußerlich anders geformt wird, als von der anderen. Hätte Kant diese Verwandtschaft seiner Ethik mit der religiösen stärker betont, so wäre ohne Zweifel die seitherige Entwicklung eine fruchtbarere geworden.

Vom Standpunkt dieser dritten, autonomen Wunschart

und der auf sie basierten Ethik aus erscheinen nun die beiden spontanen Wunscharten — Neigung und Gesinnung — als nicht objektiv gültig und daher beide ohne jene Wahlfreiheit, die sie darzustellen versuchen. Der Gegensatz zwischen Bewertung und Gesinnung ist das eigentliche Thema des tragischen Dramas, das somit eigentlich gegen das Trauerspiel gerichtet ist. Es bildet seinen Konflikt auf Grund des Kampfes zwischen Vernunft und Gemüt um die Autonomie des Wünschens, also die objektive Gültigkeit desselben, und stellt beide als derselben ermangelnd hin. Das tragische Drama vertritt innerhalb der Dramaturgie die Methode, auf der die Kantsche Ethik beruht, wie das Trauerspiel mit der rationalistischen und das lyrische Problemdrama mit der eudämonistischen zusammenhängt, und es zeigt sich hier also: *daß die Methodologie der Ethik dieselbe ist wie die der Dramaturgie.* Der Kampf zwischen den beiden letzteren ethischen Richtungen ist das einzige und stets wiederkehrende Thema des tragischen Dramas; es erscheint als tragisch und sein Konflikt als unlösbar, weil hier zwischen den zwei kontrastierten Wunscharten ein viel tieferer Gegensatz vorhanden ist, als zwischen denjenigen, mit denen sich die beiden anderen Problemdramen beschäftigen, und hieraus ergibt sich denn auch die viel größere Plastik und Schlagkraft seines Dialogs. Erst im tragischen Drama verschwindet die Verwendung von Interessengegensätzen vollständig vor dem Auftreten der Parteigegensätze, die ja auf dem — erst hier darstellbaren — Gegensatz der Wertungen beruht. Zwischen dem tragischen Drama und dem Trauerspiel ist etwa derselbe Gegensatz vorhanden, wie zwischen der Bronze- und der Marmorskulptur. Wenn also z. B. Wilhelm Scherer bemerkt, der Tasso sei „*nicht aus einem Gusse* und stehe daher hinter der Iphigenie zurück“, so ist das eine für den Vertreter des

epischen Problemdrama charakteristische Stellungnahme. Die größere Einheitlichkeit der „Iphigenie“ ist dieselbe, die etwa eine Statue von Michel-Angelo vor einem Rodin voraus hat, dessen immense Überlegenheit über den ersteren ja von den Klassizisten auch nicht verstanden wird. Scherer ist ein Klassizist, und der „Tasso“ ein realistisches Drama; daher die Mißbilligung desselben gegenüber der klassizistischen „Iphigenie“. Der „Tasso“ ist das weitaus wertvollste Stück Goethes, was allerdings bisher in Ermangelung einer Dramaturgie nicht erkannt werden konnte. Nicht „einheitlich“ im Sinne der „Iphigenie“ erscheint er dem wackeren Scherer, weil das tragische Drama erstens zwei Hauptpersonen hat und zweitens in seiner ganzen Gestaltungsart *lyrische mit epischen Motivierungsmitteln verknüpft.* Auch die Episodenform des lyrischen Dramas und des bürgerlichen Schauspiels, die Bühneneffekte, die von der Methode des Trauerspiels ausgeschlcssen werden, erscheinen hier mit der Gestaltung des letzteren vereinigt, wenn auch nicht im „Tasso“, so doch z. B. im „Prinzen von Homburg“ Kleists, der ebenfalls ein tragisches Drama ist. Wenn man also den Stilstandpunkt hereinziehen will, kann das realistische Drama als die Forderungen des Klassizismus mit denen der Romantik vereinigend bezeichnet werden, während die anderen Stücke Kleists z. B. vollständig romantisch sind. Der „Prinz von Homburg“ ist ganz besonders charakteristisch für die Gestaltungsart des tragischen Dramas, weil hier deutlich die Basierung der beiden den Konflikt erzeugenden Arten des Wünschens auf zwei Formen des Schlusses hervortritt. Der Prinz, als Vertreter des Affekts, wünscht den Sieg als Konklusion eines disjunktiven Schlusses, also auf Grund einer singularen Kausalrelation — der Gunst des Moments — zu erlangen, während der Kurfürst denselben als Konklusion eines kategorischen

Syllogismus, also auf Grund einer allgemeinen Prämisse — des Schlachtplans — zu erreichen strebt. So erklärt er, „er wolle den Sieg nicht als Kind des Zufalls“, d. h. als Produkt des Affekts, der der theoretischen Vernunft als „zufällig“ erscheint. Der Konflikt ist hier auch keineswegs gelöst, resp. nur auf ganz äußerliche Art ein Ende herbeigeführt, weil *er als ein tragischer* unlösbar ist; die gewaltsame Einfügung einer Umkehr und die Peripetie — die ein Mittel des Trauerspiels, aber nicht des tragischen Dramas ist — erscheint als der einzige Fehler des Stückes. Jedenfalls ist es merkwürdig, daß die fast vollkommene *Identität des Konflikts* im „Prinzen von Homburg“ und im „Tasso“ nicht bemerkt wurde. Auch im „Tasso“ sind es die Gegensätze zwischen Neigung und Gesinnung, die die Handlung gestalten. Daher die merkwürdige Wirksamkeit des Dialogs, die in keinem anderen Stücke Goethes auch nur annähernd wieder erreicht ist. Derselbe Konflikt ist ferner auch der in *„Richard II.“ — dem besten Stück Shakespeares* — zwischen dem König und Bolingbroke. Es ist dies das einzige der Königsdramen, das eine einheitliche Handlung im Sinne des Racineschen Trauerspiels trotz der Episodenform des lyrischen Dramas enthält, während der „Heinrich VI.“ etc. nur eine Reihe dialogisierter Romanzen darstellt. Bei Grillparzer endlich findet sich derselbe Konflikt in der „Jüdin von Toledo“, wenn auch weniger deutlich durchgeführt. Dieser Konflikt des tragischen Dramas ist stets der zwischen der eudämonistischen und der rationalistischen Ethik, die sich gegenseitig nicht anerkennen; er fällt, wie oben dargelegt, mit den beiden Methoden des Problemdramas, der epischen und der lyrischen, zusammen. Daher werden bezeichnenderweise sowohl der „Tasso“, wie „Richard II.“, „Alfonso“ etc. als „Misanthropen“ und „Verschwender“ hingestellt, wie die Helden der bekannten

gleichnamigen lyrischen Problemdramen. Als ein gänzlich mißlungener Versuch, zu einem tragischen Drama zu gelangen, muß Schillers „Don Carlos“ betrachtet werden. In Racines bestem Stück, der „Phaedra“, ist im Gegensatz zwischen Theseus und Hippolyt die Grundlage zu einem tragischen Konflikt gegeben, der jedoch bezeichnenderweise *zu Gunsten der Trauerspielmethode* — der zufolge die Person der Phaedra als Zentrum der Gestaltung erscheint — in den Hintergrund gedrängt wird.

Zum tragischen Drama gehören endlich auch die Werke Ibsens, den man bisher ganz irrtümlich als Vertreter des veristischen Theaters bezeichnet hat. Mit diesem, dem lyrischen Dramolet, hat Ibsens Drama nicht die geringste Ähnlichkeit. Stücke, wie Tolstois „Macht der Finsternis“ etc. haben keinerlei Verwandtschaft mit denen Ibsens. Ebensowenig ist irgend eine Parallele zwischen ihm und dem epischen Dramolet, also Hebbel — mit dem er ja häufig verglichen worden ist — möglich. Bei Ibsen erscheinen weder Charaktere wie bei Hebbel, noch Chargen wie bei Tolstoi, sondern dramatische Personen auf der Bühne. Ibsen ist selbst äußerlich keineswegs veristisch; sein Dialog ist alles andere als der Wirklichkeit im üblichen Sinne entnommen. Daher stammen auch die Angriffe, die Tolstoi — als Verist — gegen ihn richtete. Fast alle jene Stücke, die seinen Ruf begründeten, wie die „Nora“, die „Hedda Gabler“, die „Frau vom Meere“, „Rosmersholm“ etc. haben jenen Konflikt des tragischen Dramas zwischen Neigung und Gesinnung, resp. Affekt und Vernunft, den Konflikt zwischen zwei ethischen Parteien. Besonders deutlich tritt dies in der „Nora“ hervor. Hellmer, als Vertreter der rationalistischen Ethik, macht ihr Akte zum Vorwurf, die vom Standpunkt der von ihr vertretenen eudämonistischen Ethik aus als Verdienste erscheinen. Wenn sie also erklärt, „sie wolle sehen, ob s e i n e W a h r h e i t e n auch die ihrigen

seien“, so ist dies die Konstatierung eines Wertungsgegensatzes, der sich dann in der Trennung äußerlich ausdrückt. Die Deutlichkeit in der Betonung dieses Gegensatzes — unter Ausschaltung aller Charakterisierung im Sinne Hebbels — ist es, die der Schlagkraft und Bühnenwirksamkeit des Ibsenschen Dramas zu Grunde liegt. Dies ist die Erklärung seines Erfolgs, der bis jetzt nur konstatiert, aber nicht verstanden wurde. Ganz ähnlich ist die Gestaltung in „Rosmersholm“, wo im Gegensatz der politischen der der ethischen Richtungen wieder auftritt, zwischen welchen die Hauptperson hin und her schwankt. Dasselbe ist in der „Hedda Gabler“ der Fall, wobei der Gatte wieder die Rolle des Hellmer übernimmt etc. Die Feindschaft der Klassizisten gegen Ibsen, wie jenes Nordau, der in seinem Pamphlet („Entartung“) ihn „bösartig und gesellschaftsfeindlich“ nennt, ist aus dem Vorstehenden somit leicht zu erklären.

Die Fortführung dieser Methode stellt das sogenannte neuromantische Drama dar; es ist nichts anderes als das tragische Dramolet. Die Methode desselben liegt darin, daß hier der Konflikt zwischen Wertungen und Begehrungstätigkeiten, nicht aber zwischen Begehrungen und Neigungen, wie im lyrischen Dramolet, sich abspielt. Daher erhält es jenen mystischen Charakter, der besonders in den Stücken des Hauptvertreters der Gattung — Maeterlincks — hervortritt. Dieses Beziehen von Begehrungen — resp. Leidenschaften — auf Bewertungen bringt es mit sich, daß als Objekt der ersteren weder Sitten — wie im epischen — noch Bräuche — wie im lyrischen — sondern dieselben als autonom, und daher als „unbegründet“ erscheinen und das gibt dem Dialog und der ganzen Gestaltungsart jenen Charakter, den man wie bei Maeterlinck als „mystisch“ bezeichnet hat, obgleich der Ausdruck keineswegs herpaßt. Ein bezeichnendes Produkt dieser Gattung ist die „Salome“ von Oskar Wilde,

in der die Bewertung durch die Figur des Johannes vertreten wird und mit den Begehrungen verschiedener Art — Herodes und Salome — in Konflikt gerät. Maeterlincks Stücke sind tragische Dramolets, wie z. B. die „Schwester Beatrix“ etc. Das, was Maeterlinck die „Tragik des Alltags“ nennt und für das Theater verlangt, ist eben nichts anderes als die Betrachtung des „Alltags“ — d. h. der Begehrungen — vom Standpunkte des Wertungsvermögens aus, im Gegensatz zum „veristischen“ — lyrischen — Dramolet, in welchem dieselben auf Affekte und Neigungen bezogen werden. Zum letzteren gehören z. B. die Stücke Strindbergs, wie der „Vater“. Das, was Maeterlinck als „Leben“ bezeichnet, ist die Begehrungstätigkeit im Gegensatz zu der des Wünschens. Als „Verinnerlichung“, wie es bei ihm heißt, kann das allerdings nicht gut bezeichnet werden, so wenig wie etwa eine Novelle innerlicher ist als eine Ode, sondern es ist eine andere Gattung als das Drama. Wenn also ein Autor bemerkt, „Maeterlinck strebe nach Verinnerlichung der Affekte“, so kann damit nur die oberwähnte Beziehung von Leidenschaften auf das Bewertungsvermögen anstatt auf den Affekt gemeint sein. Jedoch sind, wie ein Autor bemerkt, gewisse Widersprüche zwischen seiner Theorie und Praxis bemerkbar, insofern er „einerseits die Tragik der Abenteuer für überwunden erklärt, während andrerseits die abenteuerlichsten Begebenheiten die Handlung der ‚Princesse Maleine‘ und des ‚Pelleas und Melisande‘ erfüllen“.[33]) Bei Maeterlinck tritt diese Gattung noch nicht rein auf, sondern erst bei H. v. Hofmannsthal, der als der größte Vertreter des tragischen Dramolets bezeichnet werden muß. Besonders ist „Der Tor und der Tod“ ein Meisterwerk, das den Charakter dieser Methode beinahe paradigmatisch zur Geltung bringt.

---

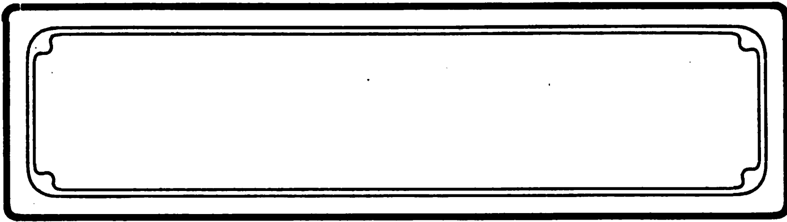
[33]) L. Coellen, „Neuromantik“.

Es ergibt sich also, daß das Drama keine einheitliche Gattung ist, resp. nicht nach Art der bisherigen naiven Philologenästhetik in „Lust-, Schau- und Trauerspiel“ eingeteilt werden kann, sondern daß es aus zehn verschiedenen Gattungen besteht. Das, was man bisher als Richtungsunterschiede gedeutet hat, erscheint bei Kenntnis der Dramaturgie als Gegensätzlichkeit von Gattungen. Man hat hier unentwegt als die Gattungen nur diejenigen, die der epischen Methode angehören, betrachtet, und die anderen als abweichende literarische Parteien, wie man z. B. zum Trauerspiel das lyrische Drama Shakespeares und anderer gerechnet hat. Es erklären sich alle diese Irrtümer aus dem Umstand, daß die Dramaturgie nicht den Charakter einer Gesetzeswissenschaft trägt, sondern eine Geisteswissenschaft ist. Eine Gesetzeswissenschaft ist die Theorie des Gedichts; daher zeigen sich dort die verschiedenen Formen desselben schon „äußerlich“, d. h. *in einer für die Intelligenz konstatierbaren Form,* geschieden. So wird man z. B. die Idylle nicht mit der Kantate oder dem Reflexionsgedicht, dem Epigramm etc. verwechseln — schon das Altertum unterschied sie ja — während aber der Intelligenz die Unterschiede in der dramatischen Gestaltung unzugänglich sind, weil die letztere (im Sinne der obigen Ausführungen) den ihr übergeordneten Geistesvermögen, den drei Fähigkeiten des Wünschens und Schließens entstammt; die Intelligenz kann solche Unterschiede nicht konstatieren, die — wie im Drama — auf dem Gegensatz der Schlußarten beruhen, *denn das Schließen ist nicht eine Funktion der Intelligenz,* sondern der Vernunft. Die Herstellung einer Dramaturgie setzt die Entwicklung des Bewertungsvermögens voraus, die theoretische Vernunft allein genügt hiezu nicht. Auf die Inkompetenz der theoretischen Vernunft für die Erforschung der metaphysischen Probleme — zu

welchen die Dramaturgie wie die Ethik gehören — hingewiesen zu haben, ist bekanntlich Kants Verdienst. So sind ja auch alle bisherigen Versuche zu Dramaturgien — wie der Boileaus, Lessings etc. — vollkommen mißglückt. Sowohl die Dramaturgie, wie die Ethik und Logik, sind auf das Bewertungsvermögen basiert. Dieses letztere, also die Autonomie des Wünschens, ermöglicht allein die Klassifikation in der Geisteswissenschaft, resp. die Feststellung der Gattungsgegensätze in der Dramatik, wie sie hier dargelegt wurden, ebenso wie das Verständnis für die ethischen Systeme, weil eben das Objekt der drei Geisteswissenschaften die Theorie des Wünschens ist und diese sich nur auf Grund des Bewertungsvermögens auffinden läßt. Die hier begründete Dramaturgie stellt somit — in skizzenhafter Form — zugleich das Fundament der Methodologie der Programmwissenschaft überhaupt dar. Ohne das Vorhandensein einer Dramaturgie kann es jedoch begreiflicherweise auch keine „Literaturgeschichte" geben; das, was bisher hiefür ausgegeben wurde, stellt lediglich ein chaotisches Wirrsal dar, resp. das Material, welches auf Grund des hier dargelegten Systems der Kategorien geordnet werden müßte, um sich zur Geschichte zu gestalten. Die bisherigen Werke dieser Art, wie das von Scherer etc. als „Literaturgeschichte" auszugeben, stellen also eine Verkennung der Bedingungen dar, aus denen einzig und allein eine solche hervorgehen kann. — Dasselbe gilt andrerseits von der Staatslehre und Verfassungsgeschichte, die ebenfalls nur die Bedeutung von Materialsammlungen, nicht von wissenschaftlichen Werken besitzen, zu welchen sie lediglich durch die Wiederaufnahme der Hegel-Schellingschen Tradition und die Basierung auf eine logische Grundlage, wie die hier vorliegende, werden können.

2. Figur.

<table>
<tr><td>**Lyrisches Dramolet**
(Sog. „Lustspiel“)</td><td>**Lyrisches Problemdramolet**
(Sog. „Veristisches“ Drama)</td><td>**Tragisches Dramolet**
(Sog. „Neuromantisches Drama“)</td><td>**Episches Problemdramolet**
(Sog. „Thesenstück“)</td><td>**Episches Dramolet**
(Sog. „Typenstück“)</td></tr>
<tr><td>**Lyrisches Drama**
(Sog. „Romantisches Drama“)</td><td>**Lyrisches Problemdrama**
(Sog. „Bürgerliches Schauspiel“)</td><td rowspan="2">**Tragisches Drama**</td><td>**Episches Problemdrama**
(Sog. „Trauerspiel“)</td><td>**Episches Drama**
(Balladendrama)</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Ode, Romanze**</td><td colspan="2">**Ballade**</td></tr>
<tr><td>**Affekt**</td><td>**Neigung**</td><td>**Bewertung**</td><td>**Gesinnung**</td><td>**Determinierter Wunsch**</td></tr>
<tr><td colspan="2">(Eudämonistische Ethik)</td><td>(Religiöse Ethik)</td><td colspan="2">(Rationalistische Ethik)</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Disjunktiver Schluß**</td><td>**Hypothetischer Schluß**</td><td colspan="2">**Kategorischer Schluß**</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Gemüt**</td><td>**Weisheit**</td><td colspan="2">**Vernunft**</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Lyrische Methode**</td><td>**Dramatische Methode**</td><td colspan="2">**Epische Methode**</td></tr>
</table>



IV.

1. Der epische Roman.

Der Roman ist bisher stets zu den „epischen“ Formen gerechnet worden. Man hat den Unterschied zwischen ihm und dem Drama dahin aufgefaßt, daß der Roman eine Handlung in epischer erzählender Form darstelle, welche Annahme besonders nahe lag, weil stets zahlreiche in Szenenform gebrachte Romane für Dramen ausgegeben worden waren. Dieser Formunterschied, der darin besteht, daß hier die Erzählung an Stelle des Dialogs tritt, ist jedoch kein Kriterium des Romans, sondern eine einfache Folgeerscheinung des Umstandes, daß es sich hier im Roman überhaupt gar nicht um Handlungen, sondern um Vorgänge, also um die Verkettung von Begebenheiten handelt. Die Szenenform ist nur das äußere Zeichen für die Einführung von Motivierungen, denn der dramatische Dialog ist ausschließlich für die Äußerung von Motiven vorhanden, welch letztere ja — wie oben dargelegt — die Grundlage des Schauspiels als Gattung überhaupt darstellt. Mit dem Wegfallen der motivierten Handlung und der Ersetzung der Gründe durch Bedingungen ergibt sich von selbst die erzählende Form des Romans. Das Drama ist das Bereich des Wünschens, der Roman behandelt Akte

des Begehrens und Wollens. Da nun dieser Unterschied zwischen Wünschen und Wollen der bisherigen Psychologie nicht bekannt war, konnte auch der darauf beruhende zwischen Drama und Roman nicht verstanden werden. Das Drama ist aus der Ballade hervorgegangen; die Ballade und der Roman aber entspringen zwei ganz verschiedenen Geistesvermögen. Es ist charakteristischerweise allerdings auch dieser so offenkundige Unterschied verkannt, und ausgesprochene Balladen, wie die Produkte der Ebers und Dahn, Freytags „Ahnen“ etc. sind als Romane bezeichnet worden. Ebensogut könnte dann auch der „Cid“ als Roman erklärt werden. Daher ist auch die Befähigung des Dramatikers mit der des Romanciers fast nie vereint, wozu — im Sinne der bisherigen Auffassung dieser Gattungen — anscheinend kein Anlaß vorhanden wäre; die erstere bezieht sich auf die Fähigkeit, Wünsche, resp. Motive wahrzunehmen, die letztere auf die Wahrnehmung von Akten des *Begehrens und Wollens.* In diesem Sinne ist das epische Dramolet — wie die Stücke des „Jungen Deutschland“ etc. — in denen bereits der Charakterbegriff den der Gesinnung als Gestaltungsmittel ersetzt, der Übergang zwischen Drama und Roman. Der Begriff des Charakters, aus dem man bisher bekanntlich irrigerweise die dramatische Handlung herleiten zu können glaubte, ist gerade die Quelle der Romanfabel. Dieser Begriff ist nichts anderes als eine Modifikation des Eigenschaftsbegriffs. Der letztere involviert aber den der Begehrungstätigkeit. Es handelt sich also im Roman darum, die *Verkettung der Begebenheiten im Gegensatz zur dramatischen Handlung auf den Kontrast der Begehrungen zurückzuführen* und es ergibt sich hieraus die Unmöglichkeit „historischer Romane“, wie die Balladen der Dahn, Ebers etc. genannt wurden. Die Geschichte im politisch-staatlichen Sinne ist Thema des Dramas, nicht

des Romans. Im Gegenteil hat der Roman in seiner Fabel das Begehren allein zu betonen und es vom Wünschen einerseits, vom Wollen — resp. Beabsichtigen — andrerseits zu trennen. Dies ist das Fundament der Romantheorie, ohne dessen Kenntnis eine Kritik ganz unmöglich ist.

Mat hat bisher, wie das Begehren mit dem Wünschen, so auch das Wollen mit dem Begehren verwechselt und der Wille ist meist mit Hinsicht auf den Begriff des Ziels, den er an sich nicht enthält, falsch definiert worden. Es ist nicht richtig, daß, wie Sigwart bemerkt, das „erste Moment des Wollens die Vorstellung eines künftigen Zustandes sei"[1]; es ist dies noch immer die Ansicht Herbarts, die den Willen für „eine Begierde, verbunden mit der *Voraussetzung der Erlangung* des Begehrten" ausgibt. Es wäre hier eben zunächst das Wesen dieses „Voraussetzens der Erlangung" zu definieren, was aber weder Herbart, noch einem anderen Psychologen gelungen ist; in dieser Fähigkeit die Erlangung *vorauszusetzen* liegt gerade die Eigentümlichkeit des Wollens, mit dem das Begehren nicht identisch ist. Die Tätigkeit des Wollens im engeren Sinne enthält den Begriff des Beabsichtigens nicht, sondern entstammt lediglich der Fähigkeit, Bedingungen wahrzunehmen, was etwas ganz anderes ist. So bemerkt ein Autor, „das Verhalten, das allein konsequentes *Wollen* möglich macht, äußert sich positiv als Anspannung der *Aufmerksamkeit*".[1]) Diese letztere als die Fähigkeit der *Bedingungsperzeption ist eben selber der Wille;* derselbe stellt nichts anderes als ein Vermögen der Vernunft dar, Bedingungen eines Vorgehens als *allgemeingültig und daher konstant* von subjektiven Bedingungen (des Gemüts) zu unterscheiden. Hierauf bezieht sich wohl auch Kants Bemerkung, der Wille sei „ein Vermögen, der Vorstellung

[1]) Sigwart, „Kleine Schriften".

gewisser Gesetze gemäß" das Vorgehen zu bestimmen und ein solches „nur in vernünftigen Wesen anzutreffen".[2]) Wenn daher z. B. praktischen Zielen dienende Objekte feste und nur wenig schwankende Preise haben, dagegen ästhetischen Zielen dienende — also Kunstgegenstände etc. — vollständig verschieden geschätzt werden, so liegt das nicht daran — wie es wohl bisher ausgelegt wurde — daß die ersteren von allen, die letzteren nur von Kennern gewürdigt werden, sondern vielmehr daran, daß die Nutzbarkeitsgrade der ersteren als allgemeine Kausalrelationen, resp. Bedingungsverhältnisse der Vernunft ausdrückbar und daher Objekte des Willens sind, die letzteren aber nicht des Willens, sondern des Triebs (von dem weiter unten die Rede ist). Nur hieraus ist es zu erklären, daß die Sitte der Tantièmenzahlung für Autoren, Theaterdichter etc. erst so spät eingeführt wurde. So ist auch die Bemerkung Kants in der „Metaphysik der Sitten", wonach „was sich auf allgemein menschliche Bedürfnisse bezieht, einen Marktpreis, was dagegen dem Wohlgefallen am Spiel der Gemütskräfte gemäß sei, einen Affektionspreis habe", dahin aufzufassen, daß der Marktpreis das Entgelt für eine Willens-, der Affektionspreis das Entgelt für eine Triebtätigkeit darstellt. So gibt es zahlreiche geistige Erkrankungen, in denen man das Vermögen des Beabsichtigens aber nicht des Wollens verliert; andrerseits kann man die Fähigkeit des Wollens, also die Bedingungsperzeption, verlieren, aber die des Beabsichtigens behalten, z. B. bei der Neurasthenie. Die Intention (Willen) ist nicht Absicht, und Bemerkungen, wie „das Wollen sei ohne das Begehren überhaupt nicht möglich"[3]), sind also ganz irrig.

---

[2]) J. Kant, „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten".
[3]) W. Wundt, „Essays".

Das Wollen ist allerdings gewöhnlich mit dem Begehren und Beabsichtigen verknüpft, aber keineswegs immer. Die Fähigkeit, Ziele anzustreben, also zu beabsichtigen, ist vielmehr ein Mittelding zwischen Wollen und Wünschen; es ist dies die sogenannte *Energie,* die eine besondere Funktion der Vernunft darstellt und nicht mit dem Willen identisch ist. Erst durch die Unterscheidung zwischen diesen beiden Fähigkeiten löst sich das Problem der Willensfreiheit, von dem ein Autor bemerkt, „es sei, genau formuliert, das Problem des ursachlosen Wollens“.[4]) Es ist vielmehr dasjenige des scheinbar bedingungslosen Wollens, d. h. die Frage nach der Möglichkeit, *zwischen zwei Bedingungen* spontan zu entscheiden. Diese Spontaneität gehört somit der Energie, nicht dem Wollen an. Das freie Wählen zwischen zwei Bedingungen ermöglicht sich lediglich durch die Subsumtion einer von beiden unter den übergeordneten Zielbegriff, ganz ebenso wie die Wahl zwischen Motiven durch die Beziehung auf den Zweckbegriff, also durch das Hervortreten einer Energie hinter dem Willensakt. Vollkommen absurd ist es ferner, Triebäußerungen als Beispiele eines „ursachlosen“ also freien Wollens anzuführen, wie es Windelband in seiner Schrift über „Willensfreiheit“ (S. 131) tut, denn da Trieb überhaupt nicht Willen ist, kann er wohl auch kein freier sein. Gewisse sogenannte Nervenkrankheiten liegen eben im Abreißen dieser Verbindung zwischen Bedingung und Ziel begründet, und die sogenannte Willensschwächung ist *die Lösung des Willens von der Energie.* Wenn man also, wie die deutschen Psychologen, den Willen durch „die geistige Vorwegnahme eines Endgliedes“[5]) kennzeichnet, schreibt man ihm die Spontaneität — die ja sonst stets als fraglich bezeichnet wird — bereits

---

[4]) W. Windelband, „Über die Willensfreiheit“.

[5]) Ebbinghaus, „Psychologie“.

zu; die Spontaneität liegt ja eben in nichts anderem als in der Fähigkeit dieser Vorwegnahme — der Zielsetzung — die der Energie, aber — wie auch Kant erklärt — nicht dem Wollen angehört. Ein „Totschlag“ oder ähnliches beruht offenbar auf einem Akte des Willens, aber nicht der Zielsetzung, was ja auch von der Rechtssprechung berücksichtigt wird. Dagegen ist der sogenannte *Rechtswille,* der im Vertrag zur Geltung gelangt, nicht Wille kurzweg, sondern Energie, weil mit Absicht verbunden. Wenn er daher von Hermann Cohen in dessen „Ethik“ auf die Bedingung bezogen wird, so gilt dies nur vom Willen selbst, nicht von der Fähigkeit spontaner Betätigung desselben im Rechtswollen. Übrigens ist diese sonst den Logikern ganz unbekannte Beziehung zwischen Wille und Bedingung in geistreicher Weise bei Cohen dargelegt. Er bemerkt hierüber: „Wir können hier den Vorzug erkennen, den die Bezeichnung des Urteils der Bedingung vor dem der ... Konnexion von Ursache und Wirkung hat: sie umfaßt das Gebiet des Willens ... Bedingung ist die Seele des Vertrages, der logische Ausdruck der Obligation ... da nun in der Vollziehung der Obligation der Wille perfekt wird, so beruht der Wille im rechtlichen Sinne auf der Bedingung ... die Bedingung ist der logische Charakter des Willens“.[6])

Dieser logische Charakter der Begehrung kommt nicht nur in der Rechtshandlung, sondern vor allem in der sogenannten *Sitte* zur Geltung. Der Begriff der Sitte wird gewöhnlich irrtümlicherweise mit dem des Brauchs verwechselt. Jedoch ist sein Inhalt ein anderer; er ist ungefähr derselbe, wie der der Obligation im oben dargelegten Sinne. Die Sitte, wie sie z. B. in der „Emilia Galotti“ oder bei Hebbel,

[6]) Prof. Hermann Cohen, „Ethik“.

endlich bei Laube und Gutzkow, ferner bei Gustav Freytag etc. das eigentliche Darstellungsobjekt abgibt, bezieht sich auf die Herleitung eines Vorgehens aus Energien, resp. aus der Spontaneität des Wollens, und sie ist als Begriff direkt gegen den des Brauches — der ein Vorgehen auf Grund angeborener Dispositionen und Tendenzen triebhafter Art darstellt — gerichtet. So bemerkt hierüber ein Autor: „Die Sitte enthält Allgemeines und Objektives, sie bildet den Gegensatz gegen schrankenlose Vereinzelung und Zufälligkeit der Antriebe zum Handeln und dadurch macht sie den Menschen zum geschichtlichen Wesen.“[7]) Der Begriff der Sitte betrifft ein Vorgehen auf Grund der Energie, daher ein allgemeingültiges und stellt die Interpretierung der Gesetzmäßigkeit des Handelns durch die Vernunft dar. Wenn daher gerade dieses Problem im Roman meist als Hauptthema auftritt, so liegt der Grund hiefür in dem Umstande, daß mittelst desselben die Begehrungstätigkeit der Vernunft klargelegt werden kann, was seinerseits der Romangestaltung als Methode zu Grunde liegt. Die „Rhodope“ in Hebbels „Gyges“ z. B. fühlt sich, ebenso wie der Herzog Ernst in der „Agnes Bernauer“ oder der Odoardo nicht moralisch verletzt, sondern sie verwahrt sich dagegen, daß die Allgemeingültigkeit ihrer Begehrungen, also ihre Sittenanschauung, in Frage gestellt und als Brauch betrachtet wird, weil sie von Natur aus den Brauch — der auf Trieben beruht — perhorresziert. Auch der Prinz in Lessings „Emilia Galotti“ ist nicht einfach als Roué aufzufassen, sondern er fühlt sich, weil künstlerisch veranlagt, in einem inneren Gegensatz zur Energie und daher zur — bürgerlichen — Sitte stehend, und drückt dies aus, indem er die letztere absichtlich verletzt; im epischen Dramolet, also den meisten Stücken Hebbels und

[7]) Prof. M. Lazarus, „Das Leben der Seele“.

des „Jungen Deutschland“ steht dies Problem im Vordergrund. Der Sittenbegriff ist ein rationalistischer, und daher die Bekämpfung desselben von Seite der Anhänger der eudämonistischen Moral, als welcher der Prinz in der „Emilia Galotti“ hingestellt wird. Gewisse französische Autoren, wie *Montaigne* etc. sind dagegen nicht, wie dies meist geschieht, als Eudämonisten oder „Skeptiker“ aufzufassen. Sie leugnen nur die objektive (also absolute) *Gültigkeit der Moral,* was irrig als Negierung der letzteren überhaupt aufgefaßt wurde. Hierüber bemerkt ein Autor treffend, daß nach Montaigne „der ganze Komplex der moralischen Normen nur Ausfluß der wechselnden *allgemeinen Sitte* und ihrer autoritativen Beeinflussung sei, *ohne daß diese Normen eine besondere Sanktion — den Vorzug absoluter Verbindlichkeit — vor den anderen voraus hätten* ... schon im zweiten Buche der „Essais“ ist betont, daß der besonnene moralistische Skeptiker in der Anpassung an die allgemeine Sitte und die Gesetze das Ziel der Kunst zu leben erblicke ... *der Begriff der normativen Sittlichkeit löse sich sonach vom historischen und ethnographischen Standpunkt in den der Sitte auf,* welche keineswegs — was die Skeptiker übersehen — eine schlechthin zufällige sein könne, wie der Ortsgebrauch, vielmehr mit *Nützlichkeitserwägungen* in kausaler Verknüpfung stehe.“[8]) Das letztere ist besonders charakteristisch. Es handelt sich bei dieser Polemik gegen die Moral im Sinne der Willensfreiheit nicht um den Standpunkt des Skeptizismus im gewöhnlichen — eudämonistischen — Sinne, sondern um die These, daß die Moral auf der Nützlichkeit basiert und daher nicht objektiv gültig sein könne, sondern nur als Sitte zu betrachten sei, wie dies auch von *Hobbes* vertreten wurde. Die Sitte ist, ihrem Wesen nach, utilitaristisch.

[8]) J. C. Kreibig, „Geschichte und Kritik des ethischen Skeptizismus“.

Mit dieser Moralrichtung deckt sich nun, vom methodologischen Standpunkt aus, die Gestaltungsart des epischen Romans. So ist u. a. Gustav *Freytags* oft zitierte Bemerkung „der Roman solle das Volk bei seiner Arbeit aufsuchen“, eine primitiv formulierte Konstatierung des Umstandes, daß sich der epische Roman mit dem Sittenproblem beschäftigt. Der Betonung dieses letzteren, sowie der Ausschaltung aller dem epischen Dramolet angehörenden Gestaltungsmittel, wie sie vor ihm — z. B. bei K. Gutzkow und Wilibald Alexis verwendet worden waren, verdanken seine Romane wie „Soll und Haben“ ihren Erfolg. Dieser Sittenroman stellt die Grundform des Romans der epischen Methode dar. Wenn von Freytag gesagt wird, „er spreche gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus . . . seine Ilse (in der „verlorenen Handschrift“) sei keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns“[9]), so bedeutet das nur, daß er episch gestaltet, wie er ja auch zuletzt zum „historischen“ Roman, den „Ahnen“ — heruntersank. Vom letzteren ist übrigens jene Modifikation des epischen Romans, die hauptsächlich von Walter Scott populär gemacht wurde, sehr zu unterscheiden. Nicht die historische Form ist das hier wesentliche, sondern die Darstellungsart *durch Hervorhebung von Sitten im Gegensatze zu Bräuchen;* das eigentümliche dieser Wirkungen liegt darin, daß das Geschehen nicht auf Leidenschaften, sondern auf die Begehrungstätigkeit der Vernunft, also auf Energien basiert wird, wodurch die Darstellung von selbst eine halb historische Färbung annimmt, und das nationale Moment in den Vordergrund tritt, während das novellistisch schildernde — weil mit dem Triebe zusammenhängend — verschwindet. Dieser *epische Typenroman ist notwendig zugleich der nationale,* weil eben der letztere Be-

[9]) Dr. H. Mielke, „Der deutsche Roman des XIX. Jahrhunderts“.

griff selbst nichts anderes als die Gemeinsamkeit der Rechtsanschauungen und Institutionen bedeutet, also der Sitten, mit denen sich auch diese Romanmethode befaßt. Wenn also Ihering erklärt, „die Sitte sei von der Moral verschieden . . . die Unkenntnis oder Nichtbeachtung derselben begründe nicht den Vorwurf des Unmoralischen, sonst müßte man den gemeinen Mann, der sie gar nicht kennt, als unmoralisch betrachten"[10]), so ist das wohl nicht sehr tiefgründig. Vom Standpunkte einer objektiv gültigen Moral aus ist der Sittenfremde nicht unmoralisch, aber allerdings von dem der empirischen Moral (Hobbes); das zeigt sich ja auch in der Iheringschen Bezeichnung desselben als „gemeinen Mann", die ja schon an sich einen Tadel enthält. Mit der Entwicklung dieser Moralrichtung und der ihr entstammenden Kultur beginnt eigentlich erst die der Nation, und um diesen Begriff dreht sich daher der rein epische Roman, der deshalb stets kulturhistorisch-nationale Themen behandelt, wie bei W. Scott. Der Nationsbegriff ist also das gerade Gegenteil des Stammesbegriffs, mit dem er gewöhnlich fälschlich identifiziert wird; er gehört der rationalistischen Moral an.[11]) Daher sind die Bourgeoisien von Natur aus national, wie sich dies z. B. bei Gustav Freytags Romanen auf das deutlichste zeigt. Dagegen tritt im Drama das nationale Mo-

---

[10]) R. v. Ihering, „Der Zweck im Recht".

[11]) Wenn daher — wie dies neuerlich üblich geworden ist — Stämme (wie die Ruthenen) sich als „Nation" bezeichnen und die den letzteren zustehenden Rechte und Befugnisse — wie zur Organisation des Unterrichts, Gründung von Universitäten etc. — in Anspruch nehmen, so ist das eine Verkennung des Unterschiedes zwischen diesen Gemeinschaftsformen. Die Polen sind eine Nation, die Ruthenen ein Stamm. So wäre es offenbar absurd, die Bevölkerung Indiens trotz ihrer Stammesverwandtschaft als eine „Nation" zu bezeichnen. Auch Bluntschli unterscheidet zwischen den Völkern die nur Stammesgemeinschaft aufweisen, und jenen, die „rechtliche Gesamtpersonen" sind, als ständigen Gegensätzen.

ment hinter dem politischen zurück, und die gegen die französischen Klassiker gerichteten Bemerkungen, daß ihre Griechen Versailler Sitten zur Schau tragen, sind unbegründet, weil eben der Sitten- und Nationsbegriff der Gestaltungsart des Romans, nicht aber des Dramas angehört. Auch hier tritt also die Identität von Thema und Methode hervor. So sind Erscheinungen, wie das massenhafte Auftreten von historische oder nationale Stoffe behandelnden Romanen zu gewissen Zeiten zu erklären, die eben sämtlich epische Typenromane sind. Der Wert aller dieser Arbeiten vom künstlerischen Standpunkte aus ist allerdings ein geringer, wie der des rein Epischen überhaupt. Wird also über das Werk eines der Hauptvertreter dieser Gattung, C. Ferd. Meyers „Angela Borgia", von einem Autor bemerkt, daß „der Roman keine unmittelbare poetische Wirkung hervorrufe, da die Phantasie des Dichters unter dem Druck seines Wissens von den italienischen Zuständen des sechzehnten Jahrhunderts, der virtuosen Handhabung eines außerpoetischen Apparats stehe"[12]), so liegt dies wohl im Wesen der Methode begründet. Hieher gehören Autoren, wie Scheffel („Ekkehard"), Sienkiewicz, Wilbrandt, Spielhagen, Feuillet, Ohnet, endlich Gustav Frenssen, deren Werke sich sämtlich um die Kultivierung des Energiebegriffs drehen und das Sittenproblem behandeln. Die Versuche einiger, wie Frenssens, „realistische" Elemente einzustreuen, fielen sehr unglücklich aus. Es zeigt sich hier die Unfähigkeit, eine Konfliktsbildung auf Grund dieser Methode durch das Zusammentreffen verschiedener Begehrungen, resp. Sitten, wie es hier die Fabel erzeugt, zu erzielen. Der Gegensatz der Eigenschaften bleibt ohne plastische Vertiefung *denn Typen sind keine Charaktere;* hierin liegt die Inferiorität dieser Gattung begründet.

---

[12]) Ad. Stern, „Studien zur Literatur der Gegenwart".

Eine ganz andere Gattung des Romans ergibt sich, wenn die Fabel desselben nicht aus der Kontrastierung verschiedener Begehrungen sondern *mehrerer Begehrungsarten verschiedenen Ursprungs,* resultiert. Es ist dies der epische Problemroman, in dem — ähnlich wie im Trauerspiele dies betreffs der Wunscharten der Fall ist — die *spontane und die determinierte Begehrungsart* zusammenstoßen. Das Vermögen der determinierten Begehrung ist die Energie; dieselbe ist stets mit dem Zielbewußtsein verknüpft und ohne Notwendigkeit Triebhaftigkeit. Daher ist sie ein relativ untergeordnetes Geistesvermögen; die Berechnung (Absicht) haftet ihr an. Insofern nun diese Zielsetzung der Vernunft zur spontanen wird, ergibt sich hieraus eine andere Art der Begehrung, die mit der Zielsetzung zugleich eine Art triebhafter Notwendigkeit zu enthalten scheint; sie wird zum sogenannten *Charakter.* Derselbe erscheint infolgedessen als eine autonome Begehrungsfähigkeit, ebenso wie das ihm sehr verwandte „Gewissen". Ein Autor bemerkt hierüber: „Die einzelnen Willensvorzüge sind motiviert und gehen aus zureichenden Gründen hervor. Trotzdem ist der Begriff der Freiheit wohlberechtigt. Freiheit bedeutet Determinierung der einzelnen Willensvorgänge durch das Ich, durch den Charakter im Gegensatz zur Bestimmung durch fremde, meinem Wesen fernliegende Momente."[13]) Näher betrachtet erscheint jedoch auch der Charakter nur als *Modifikaton der Energie* und die in ihm gedachte Freiheit als eine nur scheinbare. Denn das wirkliche Vorhandensein einer solchen Spontaneität der Zielsetzung würde sich darin zeigen, daß sie auch dort eintritt, wo das Vorgehen nicht auf Grund allgemeiner Kausalrelationen stattfindet — also z. B. in der Ästhetik. Der Charakter vermag dies jedoch nicht, sondern

[13]) Leo Müffelmann, „Das Problem der Willensfreiheit".

kann nur in jenen Gebieten die Spontaneität der Zielsetzung garantieren, in welchen auch die Energie zur Geltung gelangt, wie in Fragen der Moral, des Rechts etc. Überall, wo das Ziel nicht durch die Vernunft kontrollierbar ist — wie z. B. bei der Taxierung kultureller Werte und Tendenzen — hören die *charakteristischen* Eigenschaften zu funktionieren auf, was beweist, daß sie nur maskierte Absichten und Energien sind, nicht aber eine von Gründen unabhängige Spontaneität — im Sinne von Leidenschaften — ermöglichen, als welche die Vernunft sie hinstellen möchte. Der Charakter im gewöhnlichen Sinne als *Leidenschaft der Vernunft* ist daher eine unmögliche Begriffskonstruktion.

Diese irrige Überschätzung des Charakterbegriffs, sowie der damit verbundenen Begriffe, ist es, welche die bisherigen Versuche, Kulturgeschichte zu schreiben, als vergebliche Bemühungen erheischen läßt. Es handelt sich hier um die Ignorierung des Umstandes, daß es sich bei der Kulturgeschichte nicht nur ein anderes Gebiet in inhaltlicher, sondern zunächst auch in formaler Beziehung darstelle, d. h. hier eine andere Methode erforderlich sei, die eben vorläufig noch nicht gefunden ist, woraus sich die Unzulänglichkeit von Arbeiten, wie jener Renans, Taines, Burckhardts etc. zur Genüge erklärt. Dieselben haben bei ihren Darstellungen die Mittel der politischen Geschichtsschreibung — hauptsächlich den Nationsbegriff — zu Hilfe genommen, die aber keinerlei Wert für die Erklärung kulturgeschichtlicher Evolutionen besitzen. Den Inhalt der letzteren stellt im wesentlichen die Beschreibung — der *Folge und des Wechsels der moralischen Richtungen und Parteien* dar. Die Einführung anderer Gesichtspunkte, besonders auch des nationalen, kann also lediglich als ein Verlegenheitsnotbehelf betrachtet werden; derselbe kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß — solange

eine Methodologie der Moral, wie es bisher der Fall war, nicht existiert — auch eine Kulturgeschichtsschreibung unmöglich ist. Wenn also ein Historiker eine „kulturgeschichtliche Methode“ entdeckt zu haben meint, die in der Annahme eines notwendigen Konnexes zwischen den „Kulturzeitaltern als der bestimmter *psychischer Diapasons* einer gewissen Zeit“[14]) gipfelt, so ist das eine Verkennung des Umstandes, daß nicht der Historiker, sondern nur der Metaphysiker dieses „Diapason“ zu verstehen im stande ist. — Im Gegensatz zu der bisherigen Einführung nationaler und ethnologischer Gesichtspunkte — à la Taine — in die Kulturgeschichte, ist es vielmehr höchst wahrscheinlich, daß erst die Umkehrung dieses Verfahrens der politischen Geschichte den Charakter einer Wissenschaft verleihen wird. Sehr treffend bemerkt ein Autor: „Im strengen Sinne ist die allgemein übliche geschichtliche Darstellung keine Wissenschaft ... denn sie kann *keinen einheitlichen fortlaufenden Zusammenhang* geben und sie muß fortwährend neue Momente einführen, die im Vorausgegangenen nicht ihre Ursache haben.“[15]) Der wahre Kausalnexus der Ereignisse ergibt sich eben erst aus den Kulturströmungen, und diese sind in den moraltheoretischen Richtungen begründet. Erst diese Auffassung verwandelt die Geschichtsschreibung aus einem Roman — der mit dem Zerrspiegel des Eigenschafts- und Charakterbegriffs operiert — in eine wissenschaftliche, den wahren Konnex aufzeigende Darstellung. Da in derselben Weise aber auch der epische Problemroman den Charakterbegriff als hauptsächlichstes Gestaltungsmittel verwendet, sind alle derartigen Arbeiten, wie u. a. die bekannten „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“, H. St. Chamberlains etc., daher — vom wissen-

---

[14]) K. Lamprecht, „Die kulturhistorische Methode“.
[15]) P. Barth, „Fragen der Geschichtswissenschaft“.

schaftlichen Standpunkt aus wertlos — als *Romane* zu betrachten. Wo *Eigenschaften und Charaktere in den Vordergrund gerückt werden, beginnt die Romandichtung und hört die Wissenschaft, resp. die Kulturgeschichtsschreibung, auf.*

Diese Überschätzung des Charakterbegriffs entspricht den Tendenzen einer bestimmten moralphilosophischen Richtung, und die Vertretung der Tendenzen derselben ist es daher auch, welche dem epischen Problemroman — wie er von Richardson begründet wurde — sein Gepräge gibt. Wenn man diesen prinzipiellen Unterschied zwischen letzterem — als einer besonderen Methode — und dem epischen Roman selbst, von dem oben die Rede war, nicht anerkannt hat, so ist das in ähnlicher Weise irrig wie die bisher allgemein übliche Identifizierung zwischen Trauerspiel und Balladendrama. Richardson bedeutet für den Roman dasselbe, was Corneille für das Drama ist. Wenn ein Autor erklärt, „während Richardson alles Gewicht auf die Vorführung eines Charakters legt und die eigentliche Handlung auf ein Minimum herabsetzt, steht Gellert noch unter dem Einfluß des älteren Romans, in dem *anstatt der Charakteristik ein Überreichtum an Verwicklungen* geboten wird“[16]), so ist hiezu zu bemerken, daß eine Charakteristik bei Gellert überhaupt nicht vorhanden ist, sondern dort nur Eigenschaften und Begierden erscheinen, der Begriff der Charakteristik im engeren Sinne aber erst von Richardson in die Gestaltungsart des Romans eingeführt worden ist. Daß sich infolge dieser Reform die Handlung vereinfacht, ist selbstverständlich, weil die Verschiebung des Konflikts hier die äußere Häufung von Begebenheiten — wie im Sittenroman — überflüssig macht. Es tritt also hier wieder eine „Einheitlichkeit“ im Sinne des französischen Trauerspiels ein. Auf diese Änderung des Baues

[16]) Prof. Erich Schmidt, „Richardson, Rousseau und Goethe“.

deutet Jean Paul in geistreicher Art hin, indem er in seiner „Vorschule der Ästhetik“ erklärt, daß „der Roman auch eine dramatische Form annehmen könne und angenommen habe... indem er sich weniger zum Spielraum der Geschichte ausbreitet als zur *Rennbahn der Charaktere* einschränkt“. Es ist dies eben der epische Problemroman. Der Begründer desselben, Richardson, ist ebenso wie Racine von Seite der deutschen Literaturgeschichte mißverstanden und herabgesetzt worden, die ihm „lange moralische Abhandlungen und Betrachtungen“, „tendenziös typische Gestaltung der Charaktere“, „Triefen von Moralität“[17]) etc. vorwarf. Diese Angriffe sind ganz haltlos. Infolge der Einführung der spontanen Begehrungsart als formalen Gestaltungsmittels, ergibt sich das *Moralproblem notwendig als Thema des Romans,* wie etwa andrerseits aus der Basierung der lyrischen Romangestaltungsart auf die Leidenschaft sich die Behandlung des erotischen Themas ergibt. Wie im Drama die Probleme der Ethik, kommen die der Moral im Roman zur Geltung. Allerdings dürfen nicht beide Gebiete — wie es bisher gewöhnlich geschah — vermengt werden; die Ethik dreht sich um Gesinnungen (Wünsche), die Moral um Begehrungen. Das Moralproblem spielt innerhalb der Romangestaltung dieselbe Rolle, wie in der Skulptur die anatomische Richtigkeit. Wenn also gegenüber Richardson erklärt wird, *ein Romancier sei kein Moralphilosoph,* so könnte man ebensogut gegen die im anatomischen Sinne korrekte Modellierung einer Statue den Einwand erheben, daß ja ein Bildhauer kein Anatom sei; es wäre dies ebenso sinnreich, wie jene Polemik gegen Richardson und dessen Schule.

Es läßt sich denn auch das Auftreten dieser Methode des Romans aus vorausgegangenen Streitigkeiten über das

[17]) J. Hart, „Geschichte der Weltliteratur“.

Problem der Moralphilosophie erklären. Sie ist zunächst als Reaktion gegen den Hobbesschen Empirismus aufzufassen, der den Determinismus vertrat und die Moral als aus dem „Egoismus“ hervorgehend erklärte, womit eben im Grunde nichts anderes als die Determiniertheit der Begehrungstätigkeit, die Energie, im Gegensatz zur Spontaneität derselben — dem Charakter — gemeint ist, eine Auffassung, die sich mit der Methode des epischen Romans deckt. Wenn Hobbes „als die wissenschaftliche Theorie der Moral die Mechanik der Begehrungen vorträgt... die alle gleichmäßig naturnotwendige Betätigungsweisen des *Egoismus* seien ... die der Gesellschaft *nützliche Form des Egoismus werde gut,* die schädliche böse genannt“[18]), so bedeutet das eine Erklärung der Moral aus der Sitte. Die deterministische Moral ist auf den sogenannten Egoismus gegründet. Dieser Terminus ist gewöhnlich irrig dahin ausgelegt worden, als ob er sich auf die Befriedigung persönlicher Wünsche, resp. Bestrebungen im Gegensatz zu allgemeinen bezöge. Es verhält sich jedoch ganz anders. Als egoistisch erscheint im Gegenteil die Identifizierung der eigenen mit allgemeinen Absichten und Bestrebungen, also das Hervortreten rein utilitaristischer Tendenzen, nicht aber eudämonistischer. So ist es z. B. klar, daß der Ehrgeizige mit seinen persönlichen im Grunde allgemeine Interessen zu fördern gezwungen ist. Der Ehrgeiz ist daher keine Leidenschaft — wie er meist aufgefaßt wird — sondern eine Modifikation der Energie. Der Egoismus und Utilitarismus ist das direkte Gegenteil des Eudämonismus im Sinne von Hedonismus. Eudämonistisch ist vielmehr die positivistische Moral der Comte and Proudhon. Ganz zutreffend wird auch von Wundt der „Wohlfahrtstheorie als Reflexionsmoral, die in die allgemeine Gesellschafts-

[18]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie“.

ordnung den Schwerpunkt des Sittlichen verlegt, die Gefühlsmoral des Altruismus"[19]) als gegenteilige Richtung gegenübergestellt. Auf der Basis dieses Dualismus erhebt sich der ganze Bau der Moraltheorie. Dieser empiristischen Moral gegenüber vertritt der epische Problemroman die rationalistische Moralauffassung, die theoretisch erst lange nachher — also nach Richardson — von Rousseau dargelegt worden ist. Die Rousseausche Doktrin wird gewöhnlich irrig dahin aufgefaßt, daß sie, im Gegensatz zum Rationalismus eine emotionale Moral vertrete. Die übliche Ansicht, wonach „Rousseau die elementare Energie der menschlichen Natur geltend machte . . . er das Urrecht des Gefühls verkündigte und sich gegen den rationalistischen Charakter der Aufklärung erhob"[20]), ist irrig. Rousseaus Doktrin vertritt den Begriff des Charakters, d. h. eben jene Auffassung, die im Gegensatz zum Empirismus die theoretische Vernunft als im Besitze eines objektiv gültigen Rechtstriebs befindlich hinstellt. So bemerkt er ja auch im „Emile" (über die Erziehung): „Keine Macht der Erde soll ihn bestimmen, als seine *Vernunft . . . nicht die Leidenschaft* und die Vorurteile der Menschen", wobei letzteres eudämonistische und religiöse Tendenzen bezeichnen soll. Jener Begriff des Gewissens, das ja als ein allgemeingültiger Trieb der Vernunft angesehen wird, deckt sich mit dieser Rousseauschen Auffassung, mit dem, was er als „Gefühl", „natürliche Anlage" etc. bezeichnet; auch das Gewissen ist ein unmöglicher Begriff, es ist überhaupt lediglich eine Modifikation des Charakterbegriffs und wird auch von Schopenhauer ganz zutreffend als „Bekanntschaft mit der Beschaffenheit des eigenen Charakters" erklärt. Wenn Paulsen es daher als „Be-

---

19) W. Wundt, „Ethik".

20) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie".

wußtsein von der Sitte . . . dem abweichenden Einzelwillen gegenüber“ bezeichnet, so ist diese Definition zwar zu eng, aber in der Tat hängt der Sittenbegriff mit dem der Gewissensbetätigung zusammen, weil beide sich auf die Allgemeingültigkeit des Begehrens beziehen. Fast identisch mit dem Begriff der Gewissenhaftigkeit ist auch der des sogenannten Ehrgefühls, über welches M. Lazarus bemerkte, „es sei eine Erweiterung des Selbstgefühls *in andern* und durch sie“[21]), was offenbar nichts anderes als die Allgemeingültigkeit des Begehrens bedeutet. Das Gewissen tritt daher auch nur bei solchen Akten, in denen man seinem eigenen Charakter (seinen Eigenschaften) entgegengehandelt hat, in Funktion, und es ist also nicht das objektive Tribunal, als welches es gewöhnlich hingestellt wurde. Trotz seines Ausspruchs „tout dégénère entre les mains de l'homme“ vertritt also gerade Rousseau den anthropomorphistischen Standpunkt, der ja überhaupt das ganze sogenannte Aufklärungszeitalter charakterisiert; es ist dies derselbe Standpunkt, der auch in der Methode des epischen Problemromans zur Geltung gelangt. Tatsächlich gehört ja Rousseau, als Verfasser der „Héloïse“ etc. zu den hervorragendsten Vertretern desselben.

Durch das plötzliche Auftreten ganz entgegengesetzter Moraltendenzen — wie der „Sturm- und Drangperiode“, der Romantik etc. — eine Zeit lang unterdrückt, kam der epische Problemroman charakteristischerweise beim Anbruch einer neuen Blütezeit der Rousseauschen Moral wieder zum Vorschein, und zwar in der Epoche des sogenannten „Jungen Deutschland“, aus der auch die Romane der Gutzkow, Laube, Wienbarg etc. hervorgingen. Nicht mit Unrecht schrieb ein Freund Laubes, daß dessen Roman Maha-Guru „sich wie der

[21]) Prof. M. Lazarus, „Das Leben der Seele“.

Candide lese".[22]) Noch mehr gilt dies von Produkten, wie „Wally die Zweiflerin" etc., in denen besonders die Ehefrage behandelt wird. Charakteristischerweise weist Gutzkow auch in seiner „Verteidigung gegen Menzel" ausdrücklich auf Rousseau hin. Auch Wienbarg vertrat das nationale Prinzip, das mit der Rousseauschen Moral zusammenhängt, wie ja in seinen „ästhetischen Feldzügen" vom „Protestieren gegen Unnatur, Willkür, Feudalität" etc. in ganz Rousseauscher Weise die Rede ist. So bemerkt hierüber ein Autor: „Der geistige Untergrund der Schriften Gutzkows, wie ‚Wally die Zweiflerin' und der Vorrede zu Schleiermachers Briefen über die Lucinde, war der Rationalismus des Professor Paulus".[23]) Zu diesem neuen Auftreten des Problemromans gehören auch die zahlreichen Romane — großenteils weiblicher Autoren —, die sich hauptsächlich mit der Frauenemanzipation befaßten, also die der Gräfin Hahn-Hahn, Fanni Lewald etc., über welche ein Autor bemerkt, „sie habe sich um die Frauenbewegung ein größeres Verdienst als in der Literatur erworben".[24]) Daß es sich auch hier um die Rousseausche Moral handelt, ist klar. So bemerkt ein Autor: „Man protestierte gegen die entsittlichende Kultur und berief sich auf die unveräußerlichen *Rechte der Natur . . . dieser Gegensatz ist das Thema der L. Mühlbachschen Romane.*"[25]) Es handelt sich auch hier lediglich um die Betonung des Charakterbegriffs, insofern verlangt wird, daß die Ehe auf die Gemeinsamkeit der Eigenschaften — welche eben fälschlich als Neigung gedeutet wird — basiert werde. Offenbar ist dies aber eine Romanciersauffassung, die darauf hinausläuft, daß die

---

[22]) Karl Rehorn, „Der deutsche Roman".
[23]) J. Proelss, „Das junge Deutschland".
[24]) H. Mielke, „Der deutsche Roman".
[25]) K. Rehorn, „Der deutsche Roman".

Ehe als eine Sitte, also auf Grund gemeinsamer Begehrungen entstehend betrachtet, und nicht mehr — wie es früher der Fall war — bei der Schließung derselben auf ethisch-dramatische Momente, nämlich auf die Gemeinsamkeit der Programme und Gesinnungen Rücksicht genommen wird. Ganz derselben Anschauungsart gehören spätere Strömungen, wie etwa das Auftreten der braven *Ellen Key* an, deren Ansichten sich zwar für eudämonistisch ausgeben möchten, tatsächlich aber rationalistisch sind. Dies ist alles verspätetes „Junges Deutschland". Das von diesen Autoren vertretene „Recht der Natur" ist also — wie bei Rousseau — ein anderer Ausdruck für das Recht der Eigenschaft, somit der Spontaneität der Begehrungstätigkeit der Vernunft, des „Charakters"; die Emanzipation derselben und die Polemik gegen andere Moralrichtungen als „konventionell" ist es, die hier wie anderwärts die Grundtendenz der ganzen Methode des epischen Problemromans darstellt, sowie die des „Jungen Deutschland" überhaupt. Überall tritt, als das eigentliche Konfliktsmotiv der Werke dieser Schule, der Gegensatz zwischen Charakter und Tradition, resp. die Überwindung der letzteren, hervor. Hierüber bemerkt ein Autor treffend: „Laubes Romane haben sich sichtlich die Aufgabe gestellt, zu veranschaulichen, daß der Trieb der menschlichen Willenskraft, sich dem persönlichen Charakter gemäß zu betätigen, das Menschenschicksal bestimme."[26]) In L. Wienbargs „Ästhetischen Feldzügen", die „als Kodex seiner Überzeugungen vom ‚Jungen Deutschland' begrüßt wurden"[27]) heißt es: „Die poetische Schönheit ist die Offenbarung der reinen menschlichen Natur, als des Handelns einer Persönlichkeit im Gegensatz zur *konventionellen* Moral", d. h. also

---

[26]) Joh. Proelss, „Das junge Deutschland".
[27]) Joh. Proelss, ibidem.

der rationalistischen im Gegensatz zur religiösen Moral. Wenn der oben zitierte Autor weiterhin meint, „die letzte Spur des jungdeutschen Romans zeigte sich bei Spielhagen", so ist das ganz richtig, ja die allerneuesten Erscheinungen, wie der „Jörn Uhl" von Gustav Frenssen ist nichts anderes als die Fortsetzung der Wege des „Jungen Deutschland", welches wie im Drama so auch im Gebiet des Romans die eigentlichen Tendenzen des Deutschtums vertritt.

Eine Abart des epischen Problemromans ist endlich der Reflexionsroman, zu dem hauptsächlich Goethes spätere Romane, wie der „Wilhelm Meister" etc. gehören. Es ist dies der Übergang zwischen Roman und Monographie, wie sich das noch deutlicher bei „Wahrheit und Dichtung" zeigt. Es wird hier ein Charakter unter dem Einfluß von Verhältnissen dargestellt, die, weil nicht auf Begehrungen — wie im epischen Roman — sondern auf Willensbetätigungen zurückgehend, als Objekte der Reflexion im Sinne des Essais erscheinen. Der Essai grenzt an den epischen Problemroman; er besteht darin, daß eine Gruppierung von Kausalrelationen auf Grund einer nicht determinierten, sondern spontanen Begehrung erstrebt wird, wodurch also jene Bedingungsverhältnisse, die bei Cohen als „der logische Charakter des Willens" bezeichnet werden, als charakteristisch im Sinne von Kriterien erscheinen sollen. Diese essaistische Darstellungsart ist es, die den obengenannten Werken ihren Charakter gibt; derartige Zwischenstufen zwischen epischem Problemroman und Essai können jedoch wohl nicht einfach als Romane — wie bisher üblich — bezeichnet werden. So bemerkt ein Autor über die „Wanderjahre": „Wir finden außer dem Helden selbst noch eine Menge Personen, die mit Theorien und technischen Kenntnissen förmlich geladen sind . . . *die Vorliebe für theoretisierende Gespräche läßt jede*

Frage unter einem allgemeinen Gesichtspunkte erscheinen . . . dieselbe wächst noch in den Wahlverwandtschaften . . . Goethe hat im Wilhelm Meister *nicht den Stil des Werther, sondern den des Wielandschen Agathon* fortgesetzt, wo in roherer Form schon der *Reflexionsmonolog* Wilhelms vorgebildet ist."[28])

Daß dies alles noch nicht einen Roman ergibt, ist klar; es ist eine besondere Gattung, die sich am besten als die der epischen Skizze bezeichnen läßt. Wenn also der bereits mehrfach erwähnte Wilhelm Scherer im „Wilhelm Meister", „strenge innere Begründung der Handlungsweise aus den Charakteren" findet, so beweist das nur ein völliges Mißverstehen aller dieser Begriffe. Der Gegensatz der Charaktere erzeugt im Problemroman, also etwa bei Richardson, die Handlung, aber nicht in der epischen Skizze, deren reflektiv essaiistische Art eine Romanfabel im engeren Sinne ausschließt. Bei einem Autor wie Scherer, in dessen Literaturgeschichte u. a. Friedrich der Große „als Dichter am meisten mit Horaz verwandt (!) bezeichnet wird, können derartige Verwechslungen allerdings nicht auffallen. Die epische Skizze ist jedenfalls eine inferiore Gattung, und ihr Auftreten am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist wahrscheinlich einer der größten Unglücksfälle und eine Hemmung für die Entwicklung der deutschen Literatur gewesen, deren wahre Interessen damals bereits nicht mehr vom gealterten Goethe, sondern von den Romantikern, wie den Schlegel, vertreten wurden.

---

[28]) Dr. R. Riemann, „Goethes Romantechnik".



2. Der lyrische Roman.

Man hat bisher vom Roman die Novelle gewöhnlich in dem Sinne unterschieden, daß in der letzteren weniger das Moment der Erzählung — die Fabel — als das der Schilderung hervortrete. Tatsächlich handelt es sich hier nicht um die Negierung der Fabel, sondern um die Herstellung derselben auf Grund einer anderen Methode; die sogenannte Novelle ist nichts anderes als ein lyrischer Roman. Die Gegensätze der Methoden sind hier so wenig verstanden worden als die analogen im Bereiche der Dramaturgie. Infolge der Verkennung dieses Umstandes wurden stets Produkte, die der Novelle sehr nahe stehen — wie die Dichtungen Balzacs — als Romane tout court bezeichnet, obgleich dieselben offenbar nicht epische Romane im Sinne der Werke Scotts oder Richardsons sind, sondern lyrische Romane. Die Möglichkeit, zu einer Romantheorie zu gelangen, beruht jedoch ausschließlich auf der Kenntnis dieser Gegensätze; die Hereinziehung der Stile zur Bezeichnung der Methoden, wie des „Verismus“ für den lyrischen Roman Balzacs, kann nur die völligste Begriffsverwirrung herbeiführen. Gerade bei Autoren wie Balzac zeigt sich, daß die Grenzen zwischen romantischen und veristischen Gestaltungsmitteln nicht genau feststellbar sind, und also beide Bezeichnungen nicht viel sagen; die erstere bezeichnet die lyrische Methode in der dramatischen Gestaltung, die letztere in der des Romans. In beiden handelt es sich darum, daß die Darstellung aus dem Bereich der Vernunft in das Gebiet eines andern Geistesvermögens, nämlich des Gemüts transponiert, also — im Falle der Novelle, resp. des lyrischen Romans — *nicht*

mehr aus dem Begriff der Eigenschaft, sondern der Leidenschaft abgeleitet wird. Der Begriff der Leidenschaft enthält aber nichts anderes als die Begehrungsart des Gemüts; er steht zwischen dem des Affekts und dem des Triebs, wie die Energie zwischen dem des Wünschens und des Wollens.

Der Trieb ist bisher ganz irrig als „primitivere Art der Willenstätigkeit"[29]), und als „durch ein mit einer Zweckvorstellung verknüpftes Gefühl motiviert"[29]) bezeichnet worden. Es ist hiemit offenbar eine undeutliche Begehrungstätigkeit gemeint, die jedoch zur Leidenschaft und nicht zum Trieb gehört. Der Trieb selbst stellt, als das Pendant zum Willen, die Intentionsart des Gemüts dar, die in der Fähigkeit liegt, Voraussetzungen als derartige Bedingungen aufzufassen, die nur als singulare Kausalrelationen darstellbar sind, und denen daher die — mit Vorausbestimmbarkeit und Eindeutigkeit verknüpfte — Allgemeingültigkeit der Bedingungsverhältnisse der Vernunft fehlt. Daher die „Subjektivität" und Dunkelheit der Triebtätigkeit und die Unmöglichkeit, eine Gesetzmäßigkeit ihres Ablaufs zu finden, wie dies bei der Willenstätigkeit möglich ist. So ist der Verlauf der linguistischen Wandlungen, die Bildung von „Idiotismen" etc. durch die Triebtätigkeit bestimmt und daher auch scheinbar ohne jene Regelmäßigkeit, die den Willensakten eignet. Von irgend einer „Zweckvorstellung" aber, mit der diese Fähigkeit verknüpft wäre, dürfte noch niemand etwas erfahren haben, und es ergibt sich hieraus die Hinfälligkeit der dies Moment betonenden Definitionen des Triebs seitens der bisherigen Psychologie. Der Trieb ist eben bisher teils mit der Leidenschaft, also einer Begehrensart, teils mit dem Instinkt verwechselt worden, der etwas ganz anderes, nämlich eine Tätigkeit des Unterbewußtseins darstellt. Der angebliche tierische

[29]) W. Wundt, „Essais".

Trieb, wie der „Nahrungstrieb“, ist ein Instinkt, aber kein Trieb. Wenn die Triebtätigkeit, wie ein Autor bemerkt, „gegenüber der mehrdeutig bestimmten Willenstätigkeit eindeutig bestimmt und daher unwillkürlich“[30]) ist, resp. scheint, so ergibt sich diese Eindeutigkeit eben aus der Einzelrelation, die vom erkenntniskritischen Standpunkt aus die Wurzel der Triebtätigkeit in demselben Sinne, wie die Allgemeinrelation die des Willens, darstellt. Auf dieser Art Bedingungsperzeption beruht besonders die Mimik, die ursprüngliche Form der Schauspielkunst. Mimik und Triebtätigkeit sind Wechselbegriffe. Die Mimik ist nicht einfach „Nachahmung“, sondern *Nachahmung von Trieben* unter Ausschaltung der Willenstätigkeit, und deshalb nur den selbst triebhaft Veranlagten möglich, nicht aber den Willensstarken, die ja auch auf der Bühne als „unbegabt“ erscheinen.

Der Trieb wird, wenn ihm in üblicher Art „undeutliche Zweckvorstellungen“ zugeschrieben werden, mit der Sucht verwechselt; diese ist bereits eine Form der Leidenschaft, welche eben jenen Charakter der Begehrung trägt, die man gewöhnlich fälschlich dem Trieb zuschreibt. Als Begehrungsvermögen erscheint die Leidenschaft als das Gegenstück zur Eigenschaft. Die Leidenschaften sind bisher vollkommen mißverstanden und teils mit den Affekten, teils mit den Emotionen verwechselt worden. So wird z. B. von Affekten, wie dem Hass, der Melancholie etc. als von Leidenschaften gesprochen, andrerseits die letzteren als „Gefühle“ bezeichnet. Ein Psychologe rechnet die Leidenschaften, wie „Zorn, Schadenfreude etc.“ zu den „komplizierteren Arten der Fremdgefühle“, weil „Langeweile, Heiterkeit, Trauer, Furcht, Erbitterung, Begeisterung, mit äußeren Zeichen verknüpft, eine höchst an-

---

[30]) Wundt, „Essais“.

steckende Kraft haben"[31]) und dies eben die „Reflexgefühle" kennzeichnet. Derartige Absurditäten sind bisher ernsthaft als Psychologie ausgegeben worden. Schon die Einrechnung von Emotionen, wie Heiterkeit und Trauer, zeigt, daß es sich hier um die Verwechslung letzterer mit Leidenschaften handelt. Die Emotionen sind lediglich Funktionen der Triebtätigkeit und hierauf beruht auch ihre „ansteckende Kraft"; dagegen ist von einer solchen bei Leidenschaften, wie Begeisterung etc. bisher noch nichts bekannt geworden; die letztere pflanzt sich nicht durch „äußere Zeichen" fort, sondern beruht auf gemeinsamen Begehrungen. Es ist ferner ebenso falsch, wenn erklärt wird, daß „Schadenfreude und Grausamkeit auf Mitgefühl beruhen"[31]); es zeigt sich vielmehr gerade hier der Gegensatz zwischen einer Leidenschaft (Grausamkeit) und einer Emotion (Schadenfreude). So ist die Feigheit ein Affekt, die Furchtsamkeit eine Leidenschaft (Sucht), der Schreck eine Emotion (Trieb); die Leidenschaft steht zwischen Affekt und Emotion in der Mitte. Bisher hat die Psychologie diese Stufenverhältnisse im Bereich dieser Funktionen des Gemüts allerdings ebenso ignoriert, wie die analoge bei den Vernunftfunktionen. Jedem Affekt entspricht eine Leidenschaft, aber er kann ohne die Begleitung derselben, wie die letztere ohne ihn auftreten. Die Leidenschaft ist also, um das Resumé zu ziehen, als eine *Begehrung ohne die Zielperzeption* aufzufassen; in der Negierung der letzteren liegt ihr Mangel an Mitteilbarkeit und jene ihr anhaftende Verworrenheit begründet. Jeder Eigenschaft entspricht eine Leidenschaft. Wenn ein Autor u. a. bemerkt, daß „im Verhalten des Menschen gegenüber der Natur, in der Verwendung und Verwaltung gegebener Gütervorräte für die eigene Bedarfs-

---

[31]) Jodl, „Psychologie".

befriedigung sich die *Wirtschaftlichkeit* zu äußern vermöge, ohne mit dem Eigennutz zusammenzufallen"[32]), so rührt dies eben daher, daß die erstere hier den Charakter einer notwendigen Begehrung ohne Zielperzeption — also der Leidenschaft — trägt. Die Doppelnatur des Begehrens findet sich übrigens bereits bei Kant — in der „Metaphysik der Sitten" angedeutet. Er unterscheidet zwischen „der Triebfeder als dem subjektiven, dem Beweggrund als dem objektiven Grund des Begehrens und Wollens . . .", wobei „die Gefühlsseite des Motivs (des Willens) als Triebfeder, die Vorstellungsbestandteile desselben als Beweggrund"[33]) bezeichnet werden. Wenn also hier dem rein emotionellen Begehren (des Gemüts) das auf „Beweggründe" gestützte entgegengestellt wird, so ist dies offenbar eine etwas primitive Formulierung für die tatsächlich vorhandene Spaltung des Begehrens in *ein solches mit und ein solches ohne Zielsetzung* („Vorstellungsbestandteile"), also in Energie und Leidenschaft.

Diese Art der Begehrungstätigkeit ohne Ziel ist die eigentliche Basis für die Gestaltungsart der sogenannten Novelle Wenn der Charakter derselben als mehr schildernd im Gegensatz zur Erzählung erscheint, in dem Sinne, daß — wie ein Autor betreffs der G. Kellerschen Novellen bemerkt — „unscheinbare anscheinend nichtige Vorgänge entscheidende Wandlungen hervorrufen"[34]), so liegt dies darin begründet, daß die Konstatierung von Zielperzeptionen die Grundlagen der Erzählung im Sinne der Vernunft darstellt, weil die Erzählung Begehrungen voraussetzt, letztere aber der Vernunft nur als Absichten erfaßbar sind. Die Dar-

[32]) E. v. Philippovich, „Politische Ökonomie".

[33]) Gusti, „Egoismus und Altruismus".

[34]) A. Stern, „Studien zur Literatur der Gegenwart".

stellungsart des lyrischen Romans dagegen, resp. der Novelle, wird dadurch ermöglicht, daß Begehrungen auch ohne die Absicht — die Zielsetzung — wahrgenommen werden, resp. daß die Leidenschaft als Eigentümlichkeit — also als Begehrungsart des Gemüts — im Gegensatz zur Eigenschaft und Energie auftritt. Daraus erklärt sich auch, weshalb das Thema des lyrischen Romans im engeren Sinne — der Novelle — der Brauch ist, wie der des epischen Romans die Sitte; die Darstellung der Bräuche gewisser Landstriche ist eine notwendige Folge der Methode und nicht etwa der Ausdruck besonderer Vorliebe der betreffenden Novellisten für eine Landschaft oder einen Stamm. Ebenso wie der Begriff der Sitte — im Sinne der obigen Ausführungen — die Grundlage der Gestaltungsart des historischen Romans darstellt, tut dies der Begriff des Brauchs in derjenigen der Novelle; die Novelle ist das Gegenstück zum historischen Roman. Es handelt sich in beiden um ethnologische Verhältnisse, die in der Novelle vom Standpunkte des Gemüts aus, d. h. unter der Voraussetzung betrachtet werden, daß sie notwendigen aber nicht allgemeingültigen Begehrungen entspringen. Aus dem dadurch bedingten Wegfallen der Verknüpfung der Vorgänge im Sinne der Historiographie — welche ja den Zielsetzungsbegriff verwendet — ergibt sich von selbst die scheinbar „schildernde“ Novellenform.

Dies gelangt bei *Maupassant* am meisten zur Geltung. Maupassant ist nicht ein Naturalist im Sinne Goncourts — der dies auch selbst hervorhob — sondern viel eher mit *Turgeniew* verwandt. Das Wesen der Maupassantschen Gestaltungsart — wie der novellistischen überhaupt — liegt in der *Ausschaltung der Absichten.* Hierüber bemerkt ein Autor: „Die Naturalisten hatten erkannt, daß der Gang des Geschehens nicht begriffen wird nach Analogie mensch-

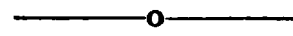
lichen Zielstrebens."[35]) Daher die bei zahlreichen Novellisten auffallende fortwährende Beschäftigung mit den Stammeseigentümlichkeiten. Der Begriff des Stammes enthält selbst nichts anderes als eine Vereinigung auf Grund der Gemeinsamkeit der Leidenschaften, wie andrerseits der Begriff des Volks — der Nation — jene Gemeinschaft des Charakters involviert, welche die der Sitten und Rechtsinstitutionen erzeugt. Diese Begriffe — Stamm und Nation — sind bisher fälschlich identifiziert worden, obgleich der eine das Gegenteil des anderen bedeutet, ebenso wie die auf denselben beruhenden Gestaltungsarten des epischen und lyrischen Romans. Nicht die Novelle schildert also die Stammesbräuche, sondern *das Vorhandensein von Bräuchen ist selbst Novelle.* Der Brauch ist eben nichts anderes als die *Herleitung eines Vorgehens aus Leidenschaften,* das Gegenteil der Sitte, die es aus Zielsetzungen, also Eigenschaften herleitet. Sehr treffend bemerkt ein Autor über Turgeniew, er befasse „sich nie und nirgends mit der Sittenschilderung, sondern weckt den poetischen Gemütsanteil an den Gestalten, deren Besonderheit sich rückhaltslos hinzugeben der eigentliche Grundzug seines Talents war".[36]) Diese „Besonderheit" ist nichts anderes, als die Leidenschaft, die im Brauch zu Tage tritt. Der Charakter des Brauchs ist bisher nur in höchst ungenügender Weise untersucht worden. So erklärt z. B. Ihering, der Gegensatz zwischen Brauch — Gewohnheit — und Sitte andrerseits (wonach letztere verpflichte, ersterer nicht) beruhe darauf, daß „bei der Sitte nicht bloß wie beim Brauch das *eigene Interesse* des Handelnden, sondern jene Interessenverkettung vorliege, welche den Grundzug des gesellschaftlichen Lebens bilde, und der die Anforde-

[35]) Dr. Hugo Eick, „Bemerkungen übcr den Roman".
[36]) A. Stern, „Studien zur Literatur der Gegenwart".

rung entspringe, daß man auf sie Rücksicht nehmen *solle*..." Es wird also hier der Mangel an Allgemeingültigkeit als für den Brauch bezeichnend, aus dessen „Relativität" erklärt, was ganz falsch ist. So kann z. B. die Mode, obgleich sie — nach Iherings eigenen Worten — „eine zwingende Gewalt ausübe, und zu den gesellschaftlichen Imperativen gehöre", nicht als Sitte im Sinne der oben erwähnten „Interessenverkettung" aufgefaßt werden, sondern gehört zu den Bräuchen; andrerseits geht sie noch weniger aus dem „eigenen Interesse" eines Handelnden hervor. Als weniger allgemeingültig erscheint der Brauch — wie die Mode — nur deswegen, weil er aus Leidenschaften, nicht aus Energien, hervorgehend für die Vernunft in seiner Entstehung nicht erklärlich ist. Daher die bekannte Abneigung gegen den „Wechsel der Mode", wie den Brauch überhaupt, seitens rationalistisch Veranlagter. Das Gewicht, das stets auf die Bewahrung von Bräuchen gelegt wurde, und das sonst unverständlich wäre, liegt darin begründet, daß der Brauch ein *Kult der Leidenschaft* ist. Wenn also ein Autor über B. Auerbachs „Dorfgeschichten" bemerkt, daß „alle menschlichen Gefühle in diesen Erzählungen in die Erscheinung treten, Eitelkeit, Genußsucht, Geiz, Starrsinn, *Natürlichkeit*" etc.[37]), so sind dies eben sämtlich *nicht Gefühle, sondern Leidenschaften.* Die sogenannte „Natürlichkeit" bedeutet nichts anderes als Leidenschaftlichkeit. Auf den Brauch wird Gewicht gelegt, weil eben erfahrungsgemäß der Bewahrung von Bräuchen die Entwicklung der Sensitivität und Begabung entspringt, welch letztere auf das engste mit dem Triebe und der Leidenschaft zusammenhängen, und hieraus erklärt sich einzig und allein die Popularität, deren sich Novellisten, wie Dickens und Auerbach, Turgeniew, die Ebner-Eschenbach etc. stets erfreuten. Als

[37]) G. Karpeles, „Allgemeine Geschichte der Literatur".

dieselbe Methode vertretend ist der „Schwank“ — das Vaudeville — aufzufassen, der trotz seiner Form nichts anderes als eine in Szene gebrachte Novelle darstellt. Auch die Verwandtschaft des sogenannten „Volksstücks“ mit der Novelle im Sinne der „Dorfgeschichte“ Auerbachs etc. liegt auf der Hand.



Von dieser primitiveren Form des lyrischen Romans — der Novelle — ist diejenige zu unterscheiden, in welcher die Herleitung der Begebenheiten nicht wie dort aus dem Gegensatz von Leidenschaften, sondern aus dem Konflikt zwischen zwei verschiedenen Arten der Leidenschaft, nämlich der determinierten und der spontanen resultiert. Dies ist also eine ganz andere Methode der Gestaltung. Auch das Gemüt hat spontane Begehrungen, zu denen in erster Linie das sogenannte Mitgefühl — die Sympathie — zählt. So ist also die spontane Begehrung des Gemüts ein Pendant zum Charakter, resp. zum Gewissen. In der Tat ist auch — wie der letztere von Rousseau — die erstere zum Angelpunkt einer Moraltheorie gemacht worden, nämlich der Schopenhauerschen, nach welcher „das Mitleid das Fundament aller wahren Moral“ sei. Daß dieses „Mitleid“ in einer wissenschaftlich zulässigen Terminologie als die Spontaneität der Gemütsbegehrung, d. h. der Leidenschaft, bezeichnet werden müßte, ist leicht erkennbar. Es ist auch offenbar die Schopenhauersche Definition des Mitleids, wonach es ein „unmittelbar auf das Wohl eines andern, gänzlich unegoistisches, Handeln“ erzeuge, ganz hinfällig — wie dies schon Feuerbach dargelegt hat — solange nicht *unter dem egoistischen hier ausdrücklich das zielbewußte Streben* der Vernunft verstanden wird. Wie das Gewissen vom Begriff der Eigenschaft, ist das Mitleid von dem der Leidenschaft untrennbar; es stellt, genau betrachtet, überhaupt nichts anderes dar, als die Erkenntnis

der Notwendigkeit eines nicht zielbewußten Begehrens, d. h. also die Spontaneität einer Leidenschaft. Dagegen rufen Akte, die einen Vorsatz erkennen lassen, das Mitleid keineswegs hervor, obwohl sie offenbar ebenfalls „das Wohl eines andern" betreffen, woraus die Unrichtigkeit und Seichtigkeit der Schopenhauerschen Definition zur Genüge erhellt. Diese Bedeutung des Mitleids oder Mitgefühls, resp. der Sympathie, als eines selbständigen Geistesvermögens ist bisher noch nicht festgestellt worden.

Auf der Sympathie beruht somit die eudämonistische Moraltheorie, die, in primitiver Weise bei Hume angedeutet, später hauptsächlich in Frankreich ausgebildet und besonders von *Proudhon* vertreten und untersucht worden ist; auch *Comtes* Doktrin ist auf sie zu beziehen. Treffend bemerkt ein Autor über Hume: „Dem Determinismus der Empiristen und Rationalisten gegenüber . . . zeigte Hume, daß die Moralphilosophie nur von der Tatsache des moralischen Gefühls ausgehen könne . . . daß die moralische Billigung und Mißbilligung aus vernünftiger Überlegung nicht zu erklären sei, sondern ihren Grund in der Sympathie habe . . . auch nach Adam Smith hat die Moralphilosophie die Ausgleichung des Egoismus durch die Sympathie zum Gegenstande."[38]) Hume nimmt diejenige Stellung ein, die man gewöhnlich irrtümlich Rousseau zuschreibt, d. h. er vertritt das „Recht des Gefühls und der Natur" gegen die Vernunft. Daher wendet er sich auch gegen die „Vertragstheorie, welche aus allgemeinen Überlegungen heraus ein allgemeines Recht konstruieren zu können meinte . . ."[39]), wie sie später von Rousseau wieder aufgenommen wurde. Nichts anderes als eine eudämonistische Doktrin ist auch der Sub-

---

[38]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie".
[39]) W. Windelband, ibidem.

jektivismus, der — scheinbar modern — im Grunde nur Humesche Tendenzen fortführt. So bemerkt ein Autor: „Die moralischen Begriffe sind, weit entfernt davon ewig zu sein, rein subjektiven Ursprungs; sie beruhen letzten Endes auf den Gefühlen der Mißbilligung und Billigung (Unwillen und Wohlwollen) . . . Aus ihnen entwickelt sich dann auf einer höheren Stufe die mitfühlende (altruistisch sympathetische) Wiedervergeltung, die dann weiter die Form des Sollens annimmt und zu den Begriffen Recht und Unrecht führt.“[40]) Natürlich kann die Billigung oder der Unwillen kein „Gefühl“ (!) sein, sondern es sind Begehrungen, resp. Leidenschaften. Schon bei Proudhon wird das Mitgefühl als Rechtstrieb aufgefaßt; wenn bei ihm „das Recht in der *psychischen Organisation* des Menschen seine natürliche Basis hat“[41]), so bedeutet das lediglich die Ablehnung der früher üblichen Herleitung desselben aus der Vernunft. Unrichtig ist ferner auch, daß „Proudhon das Gewissen wieder hervorsucht“.[42]) Die Sympathie ist eine ganz andere Fähigkeit als das Gewissen; die Proudhonsche ist das Gegenteil der Rousseauschen Doktrin. Das Unterlassen eines polemischen Akts kann gegen das Gewissen, aber im Sinne der Sympathie sein; beide Fähigkeiten sind von entgegengesetzten Seiten ausgehende, aber gleich unzureichende Versuche, die objektive Gültigkeit des Vorgehens zu garantieren, jene Gesetzmäßigkeit, die auf der Autonomie des Begehrens beruht. Eine Fortsetzung der Proudhonschen stellt die Comtesche Doktrin der „Prépondérance affective“ dar, welche, wie ein Autor bemerkt, im Gegensatz zu „Littré und Hegel, denen

[40]) Prof. E. Westermarck, „Ursprung und Entwicklung der Moralbegriffe“.

[41]) Jodl, „Geschichte der Ethik“.

[42]) Jodl, ibidem.

nur die Intelligenz jenen Charakter des Unpersönlichen allen Gefühlen und Leidenschaften gegenüber hat . . . die Gefühlsseite vorzugsweise hervorhebt und auf die Steigerung der sympathischen Gefühle ihre Pläne gesellschaftlicher Reorganisation baut".[43]) Auch nach einem anderen Autor „schließt Comtes Begriff des Altruismus den der Sympathie und des Mitgefühls, die Aufhebung des Egoismus"[44]) ein. Ganz im Geiste dieses Eudämonismus ist es auch, wenn Comte „eine soziale Verschiebung zu Gunsten des weiblichen Elements" wünscht und von Verheerungen spricht, „welche die plumpe bis zum Fieberhaften gesteigerte Tätigdes männlichen Geschlechts im Abendlande während der letzten Jahrhunderte auf sittlichem Gebiete angerichtet habe".[45]) In Rußland wurde die eudämonistische Moral u. a. von Peter Krapotkin vertreten, nach welchem „der menschlichen Seele das Sympathiegefühl, die Anteilnahme an fremdem Wohl und Wehe ursprünglich eigen sei. Die Sympathie sei es, welche das einzig wahre Fundament des moralischen Handelns darbiete."[46])

Der lyrische Problemroman, zu dem die Werke Balzacs, Tolstois etc. gehören, beruht nun auf der Verwendung dieses Begriffs der spontanen Leidenschaft für die Konfliktsbildung. Es soll hiedurch die Möglichkeit der auf eine Problembehandlung gestützten Fabel im Sinne des epischen Romans mit der novellistischen Methode vereinigt werden. Wenn also ein französischer Kritiker über einen veristischen Romancier (Huysmans) bemerkt, es herrsche bei ihm „die Abwesenheit eines Plans,

---

43) Jodl, „Geschichte der Ethik".
44) W. Wundt, „Ethik".
45) J. C. Kreibig, „Geschichte und Kritik des ethischen Skeptizismus".
46) J. C. Kreibig, ibidem.

einer Komposition . . . es gebe bei ihm kein *zielbewußtes Fortschreiten* einer in Hinsicht auf eine einheitliche Wirkung gebauten Fabel, deren einzelne Teile miteinander notwendig zusammenhängen . . . ebenso wie in Flauberts ‚Éducation sentimentale' etc.“[47]), so ist damit nur zum Ausdruck gebracht, daß die Kompositionsart des lyrischen Problemromans nicht diejenige des epischen — im Sinne Richardsons — ist. So erklären sich die Tendenzen jener Richtung, die die Wahrheit der psychologischen Darstellung predigte, also der Roman der Balzac, Flaubert etc. Es handelt sich, näher betrachtet, bei diesen „veristischen“ Schilderungen um die Kultivierung des Sympathiebegriffs, und um Konflikte zwischen demselben und der anderen Begehrungsarten; was also hiebei als „psychologistisch“ betrachtet wurde, erscheint vom methodologisch-wissenschaftlichen Standpunkte aus als die Vertretung der eudämonistischen Moral. Dieser psychologistische Roman der Flaubert, d'Annunzio, Tolstoi etc., ist das methodische Gegenstück zum sogenannten „sentimentalen“ Roman der Richardsonschen Schule. Das von diesen Autoren fortwährend aufs Tapet gebrachte Motiv der „unverstandenen Frau“ bezieht sich — wie in der „Madame Bovary“ Flauberts, sowie der „Anna Karenina“, Tolstois bestem Roman — eigentlich auf eine unverstandene Moral, nämlich die eudämonistische, und der oben zitierte Ausspruch Comtes könnte als Motto all dieser Werke fungieren. Bei Tolstoi tritt dies ja bekanntlich am deutlichsten hervor, da auch seine kulturelle Stellungnahme dem Geiste des Comteschen „Altruismus“ verwandt ist; auch hier zeigt sich somit klar die Identität literarischer Methoden und kultureller Richtungen resp. — im Gebiet des Romans — moralphilosophischer Theorien. Besonders augenfällig ist dies alles bei einem der

[47]) Ferd. Brunetière, „Les contemporains“.

bekanntesten Produkte dieser Gattung, nämlich J. Huysmans „A rebours“, das als repräsentativ für den lyrischen Problemroman gelten kann. Der Held desselben, „des Esseintes“, vertritt nicht, wie es den Anschein hat, eine besondere Geschmacksrichtung, sondern eine andere Moral, nämlich die eudämonistische. Daher seine Flucht aus der Weltlichkeit, der des Okzidents, die durch die Moral des Rationalismus beherrscht wird. Es ist die Moral des Orients, der Quietismus, der unter äußerlich allerdings seltsam erscheinenden Formen in diesem so vielfach angefeindeten Werke angepriesen wird. Auch hervorragende skandinavische Dichter, wie Arne Garborg — der Verfasser der „Müden Seelen“ u. a. — vertreten diese Methode, ferner russische Romanciers, wie J. Gontscharow, der Verfasser des „Oblomow“. Die Helden all dieser Werke sind *Gegner der rationalistischen und Vertreter der eudämonistischen Moraltheorie.*

Von dieser Gattung ist eine zweite Form derselben zu unterscheiden, in der die Fabel nicht aus den Leidenschaften, sondern aus den Trieben sich entwickelt. Der Trieb ist, als das Vermögen eines durch singuläre Kausalrelationen bedingten Wollens, die *Intentionsart des Gemüts.* So ist das Sprachentalent nicht eine „Begabung“ — wie man es gewöhnlich auffaßt — sondern ein Trieb; er ist daher äußerst selten bei energischen, und fast nur bei leidenschaftlichen Naturen, besonders bei Frauen vorhanden. Auf der Triebtätigkeit beruhen auch, wie bereits erwähnt, die sogenannten Emotionen — wie Furchtsamkeit, Scham etc. — die also keine „Gefühle“, wenn auch meist mit solchen verknüpft, sind. Die sogenannte Mimik liegt zunächst in der Reproduktion von Emotionen, mit denen dann die Erzeugung der ihnen zu Grunde liegenden Triebe, also auch des

darauf basierten Vorgehens, sich von selbst ergibt. Wäre die Mimik nichts anderes als eine Tätigkeit der „Nachahmung", resp. der Einfühlung (des Unterbewußtseins), so wäre sie erlernbar, was sie eben — wie man auf jeder Bühne sieht — nicht ist. Sie ist — wie oben erwähnt — Reproduktion und Nachahmung von Betätigungen der Triebe im Gegensatz zu denen des Willens und setzt daher eine stets nur bei wenigen vorhandene Entwicklung der Triebtätigkeit voraus, welche weder durch die Leidenschaft, noch durch die Sensitivität — welch letztere viel häufiger vorhanden ist — ersetzt werden kann. Diese Triebtätigkeit kann noch am ehesten als Emotivität bezeichnet werden. Die Schauspielkunst ist eine Mischung aus zwei entgegengesetzten Elementen, der Deklamation, die den Willen, und der Mimik, die den Trieb vertritt, also aus epischen und lyrischen. Die moderne Schauspielkunst (z. B. Zacconi) hat die lyrischen Elemente stärker betont, als die epischen. Die Vollendung in der Schauspielkunst liegt darin, daß der Mimiker zugleich die — ihm von Natur aus ganz fernliegende — Deklamationsfähigkeit erlangt, resp. die Triebtätigkeit mit der Spontaneität verschmilzt, also der Lyriker die Fähigkeiten des Epikers erlangt, somit in der dramatischen Mimik, wie sie in sehr seltenen Fällen — z. B. bei der Duse oder Kainz — hervortritt. Die meisten Schauspieler sind dagegen entweder nur lyrische Mimiker oder epische, nämlich Deklamatoren. Es ist also eine Erkenntnis auch der schauspielerischen Stiltendenzen lediglich durch die hier dargelegte Methodologie zu erlangen.

Eng verwandt mit der Mimik ist nun auch diejenige Art des lyrischen Problemromans, in der die Triebtätigkeit als Wurzel des dargestellten Geschehens auftritt. Die Gestaltungsart liegt hier darin, daß an Stelle der Begehrung — der Leidenschaft — die Triebtätigkeit zur Quelle des Ablaufs der

Begebenheiten wird, wodurch eben die Darstellungsart, den Charakter einer Romanfabel verlierend, sich in die *lyrische Skizze* verwandelt. Zur letzteren gehört jener sogenannte „naturalistische Roman", der so viel mißverständliche Kommentare nach sich gezogen hat, am meisten von Seite seiner eigenen Vertreter und Anhänger. Als das Programm desselben wird von denselben stets die genaue Darstellung der wirklichen Verhältnisse, die Wiedergabe der Details, erklärt, wie etwa Zola von „Lektüre der technischen Fachwerke, Besuchen bei zuständigen Spezialisten, an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen über die zu schildernden Milieus" spricht. Daß die Theorie in dieser Darlegung absurd klingt, liegt auf der Hand. Wird nämlich hier eine erhöhte und verschärfte Tätigkeit der Aufmerksamkeit gefordert — worauf die Zolasche Definition hinauszulaufen scheint — so führt das gerade zum Gegenteil der Detailbeobachtung. Denn die Aufmerksamkeit liegt als eine Funktion der Intelligenz und des Willens in der Wahrnehmung der Bedingungen, die als Stilisierung im antinaturalistischen — also im epischen — Sinne, nämlich als Charakterisierung erscheint. Der Sinn der Beobachtung im wirklich naturalistischen Sinn kann jedoch einzig und allein darin liegen, daß eine *Schilderung ohne Charakterisierung* und im Gegensatze zu derselben erstrebt wird; diese ermöglicht sich aber lediglich durch die Basierung der Darstellung eines Vorgehens auf die Triebtätigkeit anstatt auf den Willen. Diese Transponierung der Interpretationsart des Vorgehens aus dem Bereich des Willens in das des Triebs — also auch aus dem der Vernunft in das des Gemüts — wird mißverständlicherweise als mit „größerer Genauigkeit" und „Detailbeobachtung" verknüpft aufgefaßt, welche ja tatsächlich auch noch heute stets als Absicht des Naturalismus ausgegeben und von den Gegnern derselben — wie etwa dem

schon erwähnten Autor der „Entartung“, Max Nordau — mit dem Mute, den die Ignoranz verleiht, bekämpft wird. Tatsächlich ermöglicht sich die naturalistische Beobachtung lediglich durch die Richtung der Aufmerksamkeit auf die Triebsanstatt auf die Willensäußerungen, und dies erscheint dann als jene Darstellungsart, wie sie sich etwa bei dem Dänen J. P. Jacobsen und anderen, aber nicht bei Zola findet. Sie also als rein reproduktiv, im Sinne der gegen sie gerichteten Angriffe, zu erklären, ist ebenso haltlos, als wollte man die Mimik lediglich als „Nachahmung“ hinstellen. Es handelt sich vielmehr hier um eine Produktionsart, die zur lyrischen Methode gehört, und deren Gegner Vertreter epischer Tendenzen sind, was zur Genüge die Vehemenz der Stellungnahme auf beiden Seiten erklärt. Für das Recht auf eine jedem zugängliche Beobachtung der „Natur“ hätte sich schwerlich jemand echauffiert, wenn es sich da nicht um die Tätigkeit einer Art von Divination, also einer ganz außergewöhnlichen Veranlagung, gehandelt hätte, um jene Differenziertheit der Triebtätigkeit, die die Zugehörigkeit zu alten Familien und Stämmen voraussetzt. Die Bezeichnung „Naturalismus“ ist bereits ein nom de gueux, durch dessen Annahme die Vertreter dieser Methode den Standpunkt ihrer klassizistischen Gegner akzeptieren, für die alles nicht der Vernunft sondern dem Gemüt entstammende als „äußerlich“, „Natur“ etc. gilt. *Tatsächlich gehört diese Gattung zur Romantik,* als einer ihrer letzten Ausläufer.

Zola vertritt also in seiner Theorie lediglich den bekannten Irrtum, wonach angeblich die Beschreibung im Gegensatz zur Erfindung stünde und die Beobachtung im Gegensatz zur Phantasie, während gerade das Gegenteil der Fall ist. Beobachtung der Realität ist eben nicht Charakterisierung. Der „sens du réel“ entstammt selbst der Imagination. Als

Beschreibung erscheint nur — vom Standpunkt der Intelligenz aus — die *lyrische Erfindung* und die Wiedergabe des Wirklichen steht im Gegensatz zur Stilisierungsart der Intelligenz, nicht aber — wie man stets behauptet — zu der der Einbildungskraft. Über die letztere bemerkt treffend ein französischer Ästhetiker: „Une des particularités de l'état de rêverie, c'est le caractère concret de ses représentations . . . Dans l'acte de réflexion, quand nous pensons aux choses, nous ne prenons pas la peine d'en évoquer l'image intégrale... Loin d'appeler les images, nous les . . . représentons par des simples figures schématiques, par des signes conventionnels... Dans la rêverie au contraire, les représentations n'ont plus rien d'abstrait; elles nous donnent . . . la *vision des choses* écartant d'instinct tout ce qui pourrait ressembler au travail de la réflexion . . ."[48]) Abgesehen davon, daß der Ausdruck rêverie anstatt Divination etwas unglücklich gewählt ist, und es sich überdies bei der Tätigkeit dieser letzteren eben nicht um „Vorstellungen", sondern um Vorgänge — nämlich Kausalrelationen — also Bedingungsverhältnisse, mit denen Vorstellungsassoziationen verknüpft sind, handelt, ist hiedurch vollständig richtig gekennzeichnet, daß die Deutlichkeit der „Vision", die Zola als mit der Phantasie unvereinbar hinstellt, gerade dieser im Gegensatz zum Reflexionsvermögen — der Intelligenz — angehört.

Würde es sich wirklich im naturalistischen Roman — der lyrischen Skizze — lediglich um Reproduktionen, wie Zola es hinstellt, handeln, so läge keinerlei Grund zur bekannten Bevorzugung gewisser Stoffgebiete vor, also zur Vorliebe, mit der Häßliches, Nervenkrankheiten, Sexualpathologisches etc. dargestellt wird. Es sind all dies eben Gebiete,

[48]) Paul Souriau, „La rêverie esthétique".

an denen die Triebtätigkeit am bequemsten beobachtet werden kann. Daher ist auch der naturalistische Roman der Goncourts von dem psychologistischen (veristischen) Balzacs sehr zu unterscheiden, da es sich eben bei dem ersteren um Triebe, bei dem anderen um Begehrungen (Leidenschaften) handelt; dieser Gegensatz zwischen lyrischer Skizze und lyrischen Problemroman ist bisher keineswegs erkannt worden. Treffend bemerkt hiezu Paul Bourget[49]: „Der so einfach scheinende Ausdruck Beobachtung ist in Wirklichkeit mehrdeutig und kann zur Devise von einander widersprechenden Tendenzen werden . . . auch Balzac, Tolstoi und Stendhal behaupten, den Beobachtungsroman zu schreiben . . . doch bemerkt man sofort den grundsätzlichen Unterschied zwischen der Gestaltungsart ihrer Werke, wie „Eugenie Grandet“ oder „Anna Karenina“ und jener der Werke der Brüder Goncourt und ihrer Schüler.“ Er handelt sich hier allerdings um zwei ganz verschiedene Gattungen. Die Beobachtung im engeren Sinn der lyrischen Aufmerksamkeit ist erst von den Goncourts entdeckt worden, was bis jetzt nicht genügend gewürdigt wurde; Beobachtung von Leidenschaften wie bei Balzac ist etwas ganz anderes. Durch jene naturalistische Beobachtung wird die Darstellung von Ereignissen zur nebensächlichen Begleiterscheinung der psychischen Vorgänge, während sie im lyrischen Problemroman im Vordergrund steht, wodurch die Dichtung im naturalistischen Roman jenen Charakter der „Seelenstudie“ erhält, der eben bei Tolstoi nicht erreicht wird. So bemerkt der obengenannte Autor über die Goncourt: „Sie haben nach Möglichkeit den Anteil der Intrigue und der Handlung im Roman beseitigt...sie haben Personen ohne Willenskraft

---

[49]) P. Bourget, „Psychologie contemporaine“.

(de volonté nulle) dargestellt." Unter Willenskraft ist hier die Begehrungstätigkeit, also die Leidenschaft gemeint, wie sie im lyrischen Roman auftritt und in der lyrischen Skizze verschwindet. Sehr zutreffend sagt diesbezüglich P. Bourget[50]), daß „die Schwächung des Willens — gemeint ist des Begehrens — dasjenige Phänomen sei, das sich der Beobachtung der Schriftsteller, die nach *Exaktheit* streben, stets aufdränge ... die Werke der naturalistischen Autoren, wie Huysmans und Maupassant, seien Monographien über dies Thema der impuissance d'agir". Die ganze Originalität der Goncourt liegt gerade in ihrer Fähigkeit, von der Leidenschaft und der Begehrung überhaupt zu abstrahieren und sich auf die Darstellung von Trieben — Dispositionen — zu beschränken. Hierauf bezieht sich auch die Bemerkung J. Barbey-d'Aurevillys über Goncourts „La Faustin", sie sei „eine Serie von Notizen, aber nicht die Charakteristik der Schauspielerin als Typus, um die es sich hier gehandelt hätte ... man finde hier nicht die Beredsamkeit der Leidenschaft, noch der Rührung, sondern lediglich Nervosität".[51]) Als neurasthenisch wird eben die Emotivität (Triebhaftigkeit) von der Intelligenz betrachtet. Barbey verlangt also hier jene Stilisierung auf Typen, resp. Chargen, in deren Beseitigung ja gerade das Wesen der naturalistischen Reform und der Sinn der „reinen Beobachtung" lag. Um die letztere als besondere methodische Tendenz zu würdigen, bedarf es freilich eines höheren Grades von Differenziertheit, als ein Barbey sie besaß, einer Impressionabilität, die an Divinationskraft grenzt, und wie sie sich nur aus besonderen kulturellen Voraussetzungen ergibt. Dies ist es auch, was bornierte Philister à la Nordau etc. als *„dekadent"* verschrien haben.

[50]) ibidem.

[51]) „Le roman contemporain".

Wie selten derartige Fähigkeiten sind, zeigt sich auch an der Vergeblichkeit der Bemühungen, sie zu kopieren, wie etwa seitens Zolas, der sich als Vertreter der naturalistischen Methode der Goncourts ausgab, ohne es zu sein. Vielmehr tragen seine Produkte noch den Charakter des lyrischen Problemromans im Sinne Balzacs und er hat also nicht die von ihm usurpierte Stellung eines literarischen Reformators, die vielmehr den Goncourts zukommt. Seine Figuren sind Chargen, also nicht beobachtet im Sinne des Naturalismus. Schon seine bekannte Definition des Kunstwerks als Temperamentsprodukts zeigt eine nicht naturalistische Auffassung, sondern eine veristische. In der naturalistischen Darstellung wird gerade die Temperamentstätigkeit ausgeschaltet. Sehr zutreffend bemerkt hierüber ein Autor: „Zola muß mit Balzac verglichen werden . . . er legt in seine Charaktere eine Logik und in die Entwicklungen der Leidenschaften eine Folgerichtigkeit, welche beide *in der Wirklichkeit nicht* besitzen, wo sie durch die Notwendigkeiten des Alltags und die menschliche Schwäche und Unentschlossenheit durchkreuzt werden.“[52]) Diese scheinbare Unentschlossenheit als eine Art Aktivität, also als Betätigung eines besonderen, und zwar wertvollen Geistesvermögens aufzufassen, ist gerade das Wesen des Naturalismus, den Zola nur theoretisch predigte, praktisch zu vertreten aber nicht befähigt war. Die Plastik und Originalität der Schilderung im Sinne der Goncourts — also die eigentlich naturalistische Darstellung der Triebtätigkeiten — findet sich bei Zola keineswegs. Das Notizbuch allein macht noch keinen Naturalismus. Letzterer hängt eng mit Gemütsentwicklung, mit der Divinationsgabe, zusammen. Zola trägt jedenfalls die Hauptschuld an all den mißverständ-

---

[52]) J. Ernest-Charles, „Revue bleue“, Bd. XVIII.

lichen Kommentierungen des Naturalismus, der bis heute stets mit dem Verismus verwechselt wurde, worauf auch die von gewisser Seite ausposaunte angebliche „Überwindung“ desselben durch die Neuromantik zurückzuführen ist; in der *deutschen* Literatur konnte der Naturalismus nicht überwunden werden, und zwar infolge des Umstandes, daß nicht er, sondern nur der Verismus vorhanden war.



3. Der dramatische Roman.

Während der epische Roman die Erzählung aus dem Konflikt der Charaktere ableitet, soll sie also im lyrischen Problemroman aus der Einführung des Sympathiebegriffs — wie oben dargelegt — hervorgehen. Dieser Versuch, mit der Novellenform — die wesentlich auf Schilderung, d. h. lyrische Erzählung hinausläuft — den Romankonflikt im epischen Sinne zu vereinigen, ist es, der den Werken der Veristen, der Balzac, Flaubert etc. ihr Gepräge verleiht. Jedoch zeigt sich bei all diesen Schöpfungen das Mißglücken des Versuchs einer derartigen Vereinigung entgegengesetzter Tendenzen, so lange derselbe auf lyrischer Basis — wie seitens der erwähnten Autoren — unternommen wird. Tolstois Werke, z. B. tragen stets das Gepräge der Novelle an sich, das sich durch die Monumentalität der Formen nicht beheben läßt. Ganz richtig bemerkt Mereschkowski, „in den Werken Tolstois vergißt der Leser mit der Zeit die Handlung und das Schicksal der Hauptperson gänzlich . . .“ was doch eben nichts anderes als das Zurücksinken in den Novellenstil bedeutet. Noch deutlicher tritt dies bei anderen Autoren, wie *Gorky*, hervor, der mehrfach seine Novellen als Romane bezeichnete, wie auch bei Kl. Viebig etc. Die auf Grund der lyrischen Methode — des Verismus — umsonst angestrebte Vereinigung der Novellenform mit epischen Elementen läßt sich nur auf Grund einer dritten Romanmethode erreichen, und zwar der dramatischen. Der dramatische Roman ist als besondere Gattung zu betrachten, obgleich er stets mit dem epischen Roman in ähnlicher Art verwechselt wurde, wie das tragische Drama mit dem Trauerspiel.

Der dramatische Roman ist eine Synthese aus dem *veristischen* Roman im Sinne Tolstois — und dem sogenannten *sentimentalen,* d. h. dem epischen Problemroman im Sinne Richardsons. Dieselbe ermöglicht sich durch eine Verschiebung der Konfliktsbildung, in dem Sinne, daß dieselbe hier nicht dem Gegensatze einer spontanen und einer determinierten, sondern der beiden spontanen Begehrungsarten entspringt. Hiedurch erhält sie jene plastische Vertiefung, welche sich durch die Kontrastierung der Charaktere im epischen Problemroman nicht erreichen läßt. Der Gegensatz zwischen den zwei spontanen Begehrungsarten ist, weil unlösbar, zugleich tragisch; daher beruht die tragische Wirkung des dramatischen Romans, wie des „Werther" auf der besonderen Art dieser Konfliktsbildung. Die bisherige Literaturbetrachtung freilich hat den Werther stets mit dem epischen Problemroman identifiziert. Wenn also W. Scherer bemerkt, „der sentimentale Roman hatte ein klassisches Erzeugnis aufzuweisen: Goethes Werther", so ist das ganz irrig. Der ungeheure Erfolg des „Werther" lag gerade darin begründet, daß er dem vor ihm herrschenden sentimentalen, d. h. dem epischen Problemroman gegenüber, eine neue Methode repräsentierte, welche in der scheinbar unmöglichen Verschmelzung lyrischer mit epischen Romangestaltungsmitteln liegt.

Das Problem des dramatischen Romans dreht sich um die *Autonomie des Begehrens* wie das der beiden anderen um die Spontaneität desselben. Hierin liegt die Überlegenheit desselben begründet. Seine Handlung stellt den Kampf der beiden spontanen Begehrungsarten um die Autonomie des Begehrens dar, für welch letztere beide ersteren als determiniert erscheinen. Diese autonome Begehrungsart kennzeichnet sich dadurch, daß sie die Allgemeingültigkeit mit der Notwendig-

keit des Begehrens verschmilzt, also den Begriff der Zielsetzung in das Bereich der Leidenschaft transponiert, welche an sich denselben — wie oben dargelegt — negiert. In dieser Fähigkeit, die Zielsetzung mit der Notwendigkeit des Begehrens zu verknüpfen, liegt die sogenannte Genialität, die eben nichts anderes als die Autonomie des Begehrens darstellt. Dieselbe nimmt unter den Arten der Begehrung dieselbe Stellung ein, wie die Bewertung unter den Arten des Wünschens. Auch diese Verhältnisse sind bisher irrig gedeutet und die Autonomie — die Freiheit — mit der Spontaneität des Begehrens stets verwechselt worden, ebenso wie dies in der Ethik — betreffs der Wunscharten — geschah. Wenn also mit Bezugnahme auf Schopenhauer ein Autor bemerkt, „aus der Annahme der Freiheit als eines liberum arbitrium indifferentiae folge, daß einem damit begabten menschlichen Individuum unter gegebenen individuell und durchgängig bestimmten äußeren Umständen zwei einander diametral entgegengesetzte Handlungen gleich möglich seien“[53]), so bedarf dies verschiedener Richtigstellungen. Zunächst kann es sich nur darum handeln, daß ein Vorgehen beliebig aus zwei entgegengesetzten Begehrungsarten heraus erzeugt werden könne, also als begründet im Sinne der Energie oder der Leidenschaft. Jedoch liegt die wahre Autonomie des Begehrens noch nicht hierin, sondern in der Fähigkeit zu einer dritten Art des Begehrens, welche die Vereinigung der beiden spontanen Begehrungsarten darstellt. Daher wird sie zur geeigneten Basis für eine dritte Art der Moral, welche objektive Gültigkeit besitzt, im Gegensatze zu den beiden anderen Moralrichtungen, die nur für bestimmte Arten der Veranlagung — wie früher dargelegt — gelten.

---

[53]) F. Jodl, „Geschichte der Ethik“.

Das Kriterium dieser dritten, der sogenannten „religiösen“ Moral, liegt darin, daß sie den *Begriff der Unsterblichkeit der Seele* als regulatives Prinzip des Vorgehens verwendet. Bei näherer Betrachtung stellt sich nun heraus, daß dies nichts anderes als eine andere Art der Begehrung involviert, nämlich eine solche, *welche ein sowohl von Eigenschaften — also dem Gewissen — wie von Leidenschaften — also der Sympathie — unabhängiges Vorgehen* gestattet. Während den auf die beiden letzteren gestützten Vorschriften nur relative Gültigkeit zukommt (sie für ähnlich veranlagte berechnet sind), ist dies begreiflicherweise bei dieser dritten Art der Moraltheorie nicht der Fall. Vielmehr ist sie objektiv gültig und deshalb auch mitteilbar. In dieser Erlangung der *Mitteilbarkeit* — welche offenbar die selbstverständliche Vorbedingung jeder moralischen Verantwortlichkeit ist — liegt eben die Lösung des Problems der Moralphilosophie überhaupt, die Auffindung jenes schon von Sokrates vergeblich gesuchten Prinzips der „Lehrbarkeit der Tugend“. Dieses Vermögen der von Gewissen und Sympathie unabhängigen — autonomen — Begehrungsart ist die sogenannte Pietät, ein Begriff, der die Verschmelzung der Leidenschaft mit dem Zielbewußtsein (der Energie) involviert. Die Überlegenheit dieser dritten Begehrungsart zeigt sich darin, daß sie es vermag, auch dort moralische Schätzungen und Verwerfungen zu veranlassen, wo dieselben für das Gewissen und die Sympathie nicht vorhanden sind. So widerspricht z. B. ein Selbstmord dem Gewissen keineswegs, und erscheint ausschließlich der religiösen Moral als verwerflich. Hieher gehören die Institutionen der Monogamie und besonders des Verbots der Scheidung, welche vom Standpunkte der beiden anderen Begehrungsvermögen aus nicht erklärlich sind. Auch die Ablehnung jeder Art der Rache setzt eine autonome Begehrungsart voraus; hierin

zeigt sich besonders klar und deutlich die Superiorität der religiösen (Pietäts-) Moral, welche offenbar die einzige ist, die eine so weitgehende Emanzipierung des Begehrens von allen Beweggründen — als sie zum Verzicht auf die Rache erforderlich ist — gewährleisten kann, während dies bekanntlich von den beiden spontanen Begehrungsarten nicht im entferntesten erreicht wird. Erst durch die Pietät wird eben der Begriff des Nützlichen und Schädlichen von dem des Guten und Bösen vollständig getrennt. Die falsche Auffassung der Freimaurer, die Moral sei „angeboren" und bedürfe keiner besonderen Offenbarung, geht aus der Unkenntnis dieser Verhältnisse, resp. des Umstandes hervor, daß nicht die autonome Begehrungsart — die Pietät — angeboren ist, sondern nur die inferioren Moraltendenzen der Sympathie und des Charakters. Ist eine Begehrungsart angeboren, so kann sie nicht allgemeingültig und mitteilbar sein, und vice versa. — Die Pietät ist verwandt mit dem Begriff des Takts, welcher sie voraussetzt. Der Takt stellt die Autonomie des Wollens dar, also die Fortführung der Autonomie des Begehrens auf niedrigerer Stufe.

Wird nun der Konflikt des Romans aus der Kontrastierung der beiden spontanen Begehrungsarten gewonnen, so ergibt das eine neue Gestaltungsform, nämlich die des dramatischen Romans. Eine derartige Verschiebung der Problemstellung aus dem Bereich der epischen in das der dramatischen Methode ist es, die dem „Werther" seinen zwar allseitig konstatierten aber seitens der Kritik und Geschichte bisher noch keineswegs erklärten Erfolg verschafft hat. Derselbe vereinigt die lyrischen mit den epischen Tendenzen. Im Auftauchen einer derartigen, das Lyrische stark betonenden, Gestaltungsart, lag der Erfolg des Werkes, resp. die Überraschung, welche es hervorrief, begründet, da das damalige Europa lediglich mit dem epischen

Roman der Richardsonschen Schule bekannt war. Der Klassizismus des letzteren erschien hier, mit dem Geiste der Romantik — die eben mit dem „Werther“ und nicht mit der „Lucinde“ beginnt — verschmolzen. Der Erfolg des „Werther“ galt somit dem Auftreten der Romantik. Das Originelle und Neue beim „Werther“ lag zunächst in der Einführung einer neuen Art der Spontaneität der Begehrungstätigkeit. Es ist klar, daß der Gegensatz zwischen Werther und „Albert“ hier dasselbe Problem betrifft, wie der zwischen Tasso und Antonio; es ist die Antipathie zwischen den Menschen der Vernunft und denen des Gemüts, also — im Bereich der Romanformen — zwischen Sympathie und Charakter. Daß die Ehe, resp. die Unlösbarkeit derselben, *nicht aus Vernunftsgründen herleitbar sei und auch dem Gewissen nicht entspringen könne,* ist das eigentliche Thema des Werkes, das somit die Frage nach der objektiven Begründung der Moral aufrollt, ohne eine Lösung zu suchen. Die Möglichkeit, die Erotik anstatt wie bisher auf die Sympathie auf die Pietät zu basieren, bildet den Konfliktsstoff. So zeigt sich auch hier, daß in der Poesie der Inhalt stets mit dem Formalen der Methode übereinstimmt. Daher mußte auch der Versuch der Nachahmer des Werther, dasselbe Thema von einer anderen Methode, nämlich der epischen aus, zu behandeln, mißlingen, ebenso vermochte auch die spätere Romanproduktion im Westen nicht mehr den dramatischen Roman zu erzeugen, vielmehr trat auch der lyrische an die Stelle des epischen. Der „Werther“ blieb also ein vereinzeltes Ereignis, ohne Einfluß auf die Entwicklung der Romanliteratur zu haben, was sich zur Genüge aus dem Mangel an einer Theorie erklärt, die den Unterschied zwischen den Methoden der Romangestaltung dargelegt hätte.

Viel deutlicher als im „Werther“ — in dem ‚immerhin

das lyrische die dramatischen Elemente überwiegt — zeigt sich das Wesen des dramatischen Romans, später in der Literatur des Ostens, bei Dostojewski. Der „Raskolnikov" gehört derselben Romanmethode an, wie der „Werther", dessen Erfolg er ja auch teilte, wie auch seine Gestaltungsart hinsichtlich ihrer methodiziellen Bedeutung und Originalität ebenso mißverstanden wurde, wie die des ersteren. Besonders enthält das bekannte Buch *Mereschkowskis* über „Tolstoi und Dostojewski" lediglich subjektive Betrachtungen à la Brandes, welche in Ermanglung von Maßstäben für den literarischen Wert der Werke die Stellungnahme der darin auftretenden Figuren in kulturgeschichtlicher Hinsicht untersucht. Diese letztere erscheint jedoch nur dann ins Bereich der Kritik fallend, wenn man den Konnex derselben mit den literarischen Methoden kennt, wovon aber bei Kritikern, wie den hier genannten nicht im entferntesten die Rede sein kann. Bereits der Vergleich mit Tolstoi ist deplaciert, da ja dieser einer ganz anderen Methode angehört als Dostojewski; Tolstoi bleibt stets im schildernden Novellenstil befangen. Über seine „Anna Karenina" wird bemerkt, sie bestehe „aus hunderten von kleinen Szenen und Zügen, die sich nicht zusammenschließen . . . einem Ineinanderfließen der Dinge und Lebensgeschicke".[54]) Das ist offenbar eine die Romanhandlung im gewöhnlichen Sinne ausschließende lyrische Gestaltungsweise. Diese zeigt sich deutlich genug auch darin, daß — wie ein anderer Autor hervorhebt — in „Krieg und Frieden", „der Dichter den auftretenden historischen Figuren die Charakterzüge, die sie auszeichnen, fast sämtlich genommen hat".[54]) Dagegen liegt das Geheimnis der Dostojewskischen Kunst gerade in der Vereinigung beider Elemente, der Synthese aus Handlung und Schilderung, also in seiner dramatischen

[54]) E. Zabel, „Russische Literaturbilder".

Auffassungsart. Auch im „Raskolnikov“ — wie beim Werther — wirkt der Umstand, daß das Fortschreiten der Handlung ohne die Zuhilfenahme der Charakteristik im Sinne des epischen Romans ermöglicht wird. Vielmehr wird die letztere auf alle mögliche Weise negiert und lächerlich gemacht; ja hierin scheint gerade der Hauptreiz des berühmten Meisterwerks zu liegen. Übrigens hat selbst ein so wenig scharfsichtiger Kritiker, wie Mereschkowski, bemerkt, daß das Werk Dostojewskis nicht epischen, sondern dramatischen Charakter hat. Er sagt, „bei Dostojewski steht der erzählende Teil in zweiter Linie und dient nur zum architektonischen Aufbau des ganzen Werks . . . im Dialog konzentriert, knüpft und löst sich alles . . . die Erzählung ist nicht Text, sondern Szene.“[55]) Dies ist eine zutreffende und vielleicht die einzige sachliche Äußerung in der phrasenreichen Hymnik Mereschkowskis. Das Hervortreten des Dialogs im Dostojewskischen Roman ergibt sich daraus, daß derselbe hier — in der oben dargelegten Art — zum Organ eines dramatischen Konflikts wird, während er im epischen Roman ebenso wie im lyrischen nur eine nebensächliche und kommentierende Stellung hat, welch letztere im dramatischen Roman der Fabel zufällt.

Der Roman Dostojewskis ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich — d. h. betreffs der mit seiner Methode zusammenhängenden Moraltheorie — gegen den epischen Problemroman gerichtet. Der dramatische Roman ist innerhalb der Romanformen das Analogon zur religiösen Moraltheorie, wie der epische Problemroman zur rationalistischen; beide beruhen auf der Autonomie des Begehrens. Der „Raskolnikov“ dreht sich um die Frage der Begründung der Moral und liefert daher den besten Beweis für die hier aufgestellte

---

[55]) Mereschkowski, „Tolstoi und Dostojewski“.

These, daß die Methoden der Romandichtung und die Moralrichtungen logisch identisch sind. Daher stammt auch die Zelebrität des Werkes, welche sich stets an die Hervorhebung der methodischen Grundlagen knüpft. Die Tendenzen des Helden, der in einem Artikel behauptet, daß Ausnahmsnaturen und Genies, jenseits der Moralgesetze stünden und „bei der Ausführung ihrer Ideen Hindernisse jeder Art hinwegräumen dürften“[56]), werden gewöhnlich als skeptizistisch und eudämonistisch aufgefaßt. Tatsächlich vertritt er jedoch nur die richtige Ansicht, daß die Allgemeingültigkeit der Moral nicht aus Vernunftsgründen und utilitaristischen Rücksichten herleitbar sei, sondern einem anderen Geistesvermögen entspringen müsse; er polemisiert gegen die unhaltbare Begründung der Moral *auf das Gewissen,* dessen Stimme zur objektiven Moral oft oder mitunter im Gegensatz stehe. Der „Raskolnikov“ vertritt somit die religiöse Moral, indem er die Schwäche und Haltlosigkeit der rationalistischen darstellt, und hierin liegt eben das Wesen des dramatischen Romans. Wenn also Dostojewski als „slavophil“ und Bekämpfer der westeuropäischen Kulturtendenzen — d. h. der rationalistischen Moral — erscheint, so vertritt er damit im Grunde nichts anderes als sein Programm als Romancier, obwohl ihm begreiflicherweise die zur Erkenntnis dieses Zusammenhangs zwischen seiner literarischen und kulturellen Stellungnahme nötige philosophische Bildung fehlte. „Dostojewski“, sagt ein Autor, „wünschte die Versöhnung der östlichen und westlichen Kulturprinzipien, und meinte, daß die Mission Rußlands in der *Realisierung dieses Kompromisses* liege.“[57]) Derselbe „Kompromiß“ ist es, der im dramatischen Roman die epischen mit den lyrischen Tendenzen schließen.

---

56) E. Zabel, „Russische Literaturbilder“.
57) K. Waliszewski, „Die russische Literatur“.

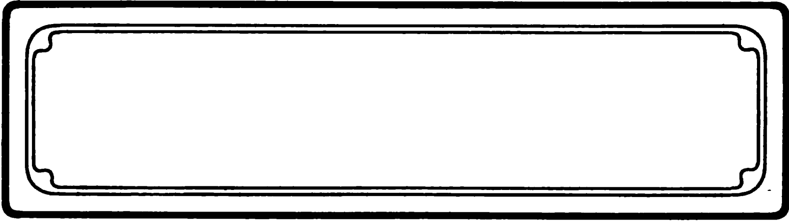
3. Figur.

<table>
<tr><td colspan="2">**Lyrische Skizze**
(„Naturalistischer Roman“)</td><td></td><td colspan="2">**Epische Skizze**
(„Reflexionsroman“)</td></tr>
<tr><td>**Lyrischer Roman**
(Sog. „Novelle“)</td><td>**Lyrischer Problemroman**
(„Veristischer Roman“)</td><td>**Dramatischer Roman**
(„Realistischer Roman“)</td><td>**Epischer Problemroman**
(Sog. „Sentimentaler Roman“)</td><td>**Epischer Roman**
(Sog. „Historischer Roman“)</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">**Eudämonistische Moral**</td><td rowspan="2">**Religiöse Moral**</td><td>**Rationalistische**</td><td>**Empiristische**</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Moral**</td></tr>
<tr><td>**Determinierte Begehrung ohne Zielsetzung**
(Sog. „Leidenschaft“)</td><td>**Spontane Begehrung ohne Zielsetzung**
(Sog. „Sympathie“)</td><td>**Autonomie der Begehrung**</td><td>**Spontane Begehrung mit Zielsetzung**
(Sog. „Charakter“)</td><td>**Determinierte Begehrung mit Zielsetzung**
(Sog. „Energie“)</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Lyrische Methode**</td><td>**Dramatische Methode**</td><td colspan="2">**Epische Methode**</td></tr>
</table>

Daß z. B. in Dostojewskis „Dämonen“ „die Verneinung der Ehre als Kern der russischen Idee“[58]) hingestellt wird, erklärt sich daraus, daß der Ehrbegriff, als eine Modifikation des Charakterbegriffs, der rationalistischen westlichen Moral angehört und innerhalb einer religiösen Kultur — wie Dostojewski sie vertrat — überflüssig und inferior erscheint. Die Polemik, besonders seitens der nationalen Parteien, gegen die Verwendung der Religiosität als Moralfundament — erklärt sich leicht daraus, daß sie durch dieselbe depossediert werden, insofern sie auch den von Natur aus (im rationalistischen Sinne) „unmoralischen“, d. h. also den leidenschaftlichen die Erlangung der moralischen Fähigkeiten möglich macht, und die letzteren dadurch zum Allgemeinbesitz werden — ebenso wie in analoger Weise die dramatische Romanmethode den Vertretern der lyrischen (den Novellisten) die Fähigkeiten der epischen Konfliktsbildung und Fabelerfindung überträgt. Erst aus der Erkenntnis dieser Identität zwischen Moraltheorie und Romantheorie läßt sich das Verständnis für Geister wie Dostojewski herleiten und erhellt sich überhaupt dieses bisher im tiefsten Dunkel gelegene Gebiet der Poesie, die Romandichtung.

---

[58]) J. J. David, „Dostojewskis Daemonen“.



V.

1. Das epische Gedicht.

Infolge des Mangels an einer Poetik hat man bisher, wie den Roman zu den epischen, so das Gedicht — Lied — zu den lyrischen Formen gezählt. Tatsächlich sind jedoch, wie in jeder Gattung, so auch innerhalb des Gedichts alle drei Methoden vertreten. Auch hier sind in Unkenntnis dieses Umstandes überflüssigerweise die Stile herbeigezogen worden. Die Produkte des klassizistischen Epigonentums — also der Geibel, Chamisso, Sully-Prudhomme etc. — sind epische Gedichte, dagegen diejenigen Verlaines oder Goethes z. B. lyrisch. Auf diese Verwechslung ist auch die irrige Annahme, daß das Gedicht „Gefühle und Stimmungen“ auszudrücken habe, zurückzuführen. Wenn ein Autor bemerkt, „alle Gedichte drücken einen Zustand des Gemüts aus . . . alles andere müssen sie anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung“, so ist dies unrichtig. *Das Gedicht stellt ebenso ein Vorgehen und Geschehen dar,* wie der Roman oder das Drama; dasselbe erscheint hier jedoch nicht als Handlung, weil es auf anderen, relativ untergeordneten Geistesfähigkeiten und nicht auf der Begehrung beruht, mit welcher die

Erzählung im gewöhnlichen Sinne sonst verknüpft erscheint. Es ist eben zwischen Erzählung und Fabel zu unterscheiden. Das Gedicht stellt nicht die erstere, aber die letztere dar, und zwar beruht das epische Gedicht auf der Fabel, das lyrische auf der Legende. Um diesen Grundgegensatz zwischen *Fabel und Legende* — und die Synthese beider in der *Parabel* — dreht sich die Theorie des Gedichts, das also jedenfalls nicht mit jener einfachen These der bisherigen Philologen-Ästhetik, nach der es „Gefühle und Stimmungen" ausdrückt, gekennzeichnet ist.

Das Gedicht im Sinne des Klassizismus ist eine Modifikation der Fabel. Diese letztere, die gewöhnlich mit der Legende oder Parabel verwechselt wird, bedeutet lediglich einen Vorgang, der sich allein auf Grund der Willensbetätigung — also ohne Begehrung — vollzieht. Diese eigentümliche Fähigkeit, ein Vorgehen mit Ausschluß des Begehrens zu konzipieren, ist diejenige, auf der das Gedicht im ursprünglichen Sinne beruht. Alle diese Produkte tragen den Charakter der Fabel. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Schillerschen „Glocke", die den ausgesprochensten Fabelcharakter trägt, insofern die dargestellten Vorgänge als aus Akten des Wollens nicht des Begehrens hervorgehend gedacht werden. Da nun die Willensbetätigung — wie im dritten Kapitel dargelegt — auf dem der Vernunft angehörenden Vermögen zur Erfassung allgemeiner Kausalrelationen beruht, — da nach dem Ausdruck Cohens „die Bedingung der logische Charakter des Willens ist" — liegt die Methode des epischen Gedichts in der Subsumtion einer Gruppe von Konsequenzverhältnissen des Intellekts unter ein Bedingungsverhältnis der Vernunft, also eine allgemeine Kausalrelation, die als gemeinsames Motiv zu Grunde liegt. In der „Glocke" z. B. wird eine Anzahl von Willensbetätigungen

dargestellt, die mit Begehrungen zwar zusammenhängen, aber von denselben trotzdem ganz verschieden sind; dies begründet eben den Charakter des epischen Gedichts im Gegensatz zur Romanfabel. Die Beschränkung auf denselben kennzeichnet klassizistische Produkte, wie z. B. die Gedichte Sully-Prudhommes oder Ferd. v. Saars. Da jedoch das Wollen eng mit dem Energie- und Eigenschaftsbegriff zusammenhängt, kann letztere hier ebenfalls zur Geltung gelangen, wodurch dann das Gedicht jenen pathetischen Charakter erhält, der z. B. die Produkte Freiligraths etc. kennzeichnet, im Gegensatz zu den eigentlichen epischen Gedichten, den Fabeln, die die Willensbetätigung ohne Einmischung der Eigenschaft — also der Begehrung — zur Geltung bringen. Dieses epische Gedicht kann als die Kanzone bezeichnet werden. Bei genauerer Untersuchung jedes derartigen Produkts, wie etwa bei Platens „Grab am Busento" etc., stellt sich heraus, daß es sich hiebei um die *Darstellung von Willenshandlungen handelt und die Ausschaltung der Begehrung, der Zielsetzung im Sinne des Romans, den eigentlichen Charakter der Gattung darstellt.* Andrerseits erklärt sich hieraus der der Kanzone anhaftende gedanklich-tendenziöse Inhalt, der zum eigentlich lyrischen Gedicht in vollkommenem Gegensatz steht. Wenn also einem Vertreter dieser Gattung (Karl Henckell) seitens eines Autors „triviale poesiefeindliche Tendenzmacherei"[1]) vorgeworfen wird und wenn alle didaktischen Tendenzen und rhetorischen Elemente als nicht dichterisch bezeichnet werden, wie bereits Bürger meinte, daß „abstrakte Sätze und Einfälle, welche die Poesie nicht verkörpern und bekleiden kann, außer dem Kreise derselben seien" — so ist das irrig; diese Forderung bezieht sich nur auf das lyrische Gedicht, während das epische, die Kanzone,

---

[1]) Alfred Biese, „Lyrische Dichtung".

ihrer ganzen Anlage nach notwendig didaktisch ist. Lächerlich ist allerdings die übliche Verwechslung der Kanzone mit dem lyrischen Gedicht. Wenn also etwa Karl Busse bemerkt, „er schreibe dem Verstande — gemeint ist die Intelligenz — einen sehr großen Anteil an dem Gedichte zu", so kann das natürlich nicht vom lyrischen, sondern nur vom epischen Gedicht gelten. Trotzdem wird Herr K. Busse stets, ebenso wie zahllose andere seiner Art, als Lyriker bezeichnet. So nennt z. B. auch K. Henckell seine Anthologie, in der er fast ausschließlich Verfasser von Kanzonen, aber epische Dichter wie Herwegh, Lingg, Greif etc. vorführt, einen „Streifzug durch fünfzig Jahre deutscher Lyrik". Hieher gehören z. B. die Gedichte Hebbels, die vom lyrischen Standpunkt aus wertlos, als Kanzonen berechtigt sind. Sie sind rhetorisch, didaktisch. Didaktisch erscheint alles der Intelligenz entstammende, und die Intelligenz ist eben nichts anderes als jene Fähigkeit, Konsequenzen des Intellekts — Urteile — unter Bedingungsverhältnisse der Vernunft zu subsumieren, die der Kanzone als Gattung zu Grunde liegt. Von der reinen — didaktischen — ist jene Art der Kanzone zu unterscheiden, in der dieselbe zum Sprachrohr von Begehrungen oder Wünschen wird, wie dies eben in der von Heine mit Recht verhöhnten sogenannten politischen Lyrik der Freiligrath, Herwegh etc. oder auch in den sogenannten deutschen Studentenliedern, in patriotischen Gesängen, wie Nik. Beckers „Rheinlied" etc. der Fall war. Durch die Einbeziehung von Wünschen oder Affekten verwandelt sich die Kanzone in die Kantate, die eine minderwertige Mischgattung aus Kanzone und Ode, resp. Ballade, darstellt.

Während die Kanzone den Charakter halb der Fabel, halb der Betrachtung hat und rhetorisch wirkt, ist die zweite Form des epischen Gedichtes rein reflektiv. Es ist das Epi-

gramm. Dasselbe ist bisher gewöhnlich mit einer seiner Formen, der Gnome, verwechselt worden. Es stellt nicht, wie die Kanzone, ein Geschehen dar, weil hier nicht mehr wie in der Kanzone Konsequenzverhältnisse, sondern Assoziationen von Vorstellungen, also Funktionen nicht des Intellekts, sondern des Bewußtseins auf eine allgemeine Kausalrelation — ein Bedingungsverhältnis — bezogen und unter dasselbe subsumiert werden. Hiedurch entsteht der sogenannte Abstraktionsbegriff, der richtiger Reflexionsbegriff genannt würde, und auf diesem beruht das Epigramm. Als *poetische* Stilisierung erscheint dies dem einfachen Denken gegenüber, das Begriffe zu Urteilen verknüpft und die Vorstellungen auf Begriffe zu beziehen sucht, während sie hier durch das Medium des Abstraktionsbegriffs auf Willensakte bezogen werden. Näher besehen, läßt sich die Wirkung des epigrammatischen Gedichts, also etwa bei Rückert oder Hebbel stets auf dieses überraschende der unmittelbaren Verknüpfung von Willen, resp. Bedingtheit einer — und Allgemeinvorstellung andrerseits mit Ausfall der dazwischen liegenden Stufe — des Verstandsbegriffs — zurückführen, also auf die Häufung der Abstraktions- oder Reflexionsbegriffe. Wenn ein Autor bemerkt, „der Reflexionspoesie wird vor allem der *Vergleich* eigen sein, welcher den Gedanken mit einer Anschauung in Beziehung setzt . . . der Einfall ist im Epigramm fast immer das Kombinieren von Gedanken mit Anschauungen“[2]), so ist diese Annahme zwar verbreitet, aber irrig, insofern unter Gedanken ein Urteil als Funktion des Intellekts gemeint ist, dem Epigramm aber eine Kombination von Bedingungsverhältnissen — nicht Urteilen — also Funktionen der Vernunft mit Allgemein-

---

[2]) Dr. R. M. Werner, „Lyrik und Lyriker“.

vorstellungen zu Grunde liegt, wie sich das beim Durchsehen der deutschen Reflexionsgedichte leicht konstatieren läßt.

Der sogenannte Tropus ist eben nichts anderes, als der Reflexionsbegriff. Der Tropus ist bisher mißdeutet und mit anderen Arten des Vergleichs, hauptsächlich der Metapher und der Hyperbel verwechselt worden. Sogar zum Verständnis dieser relativ untergeordneten poetischen Mittel ist eben die Kenntnis des Methodensystems nötig. Wenn Schiller also die Wolken als „Segler der Lüfte" bezeichnet, so ist das nicht — wie man gewöhnlich annimmt — ein Tropus, sondern eine *Hyperbel;* diese letztere liegt in der Vergleichung zweier Kollektiva, beruht also in einer Tätigkeit des Bewußtseins. Was dagegen den Tropus anbelangt, so liegt er nicht in der einfachen „Übertragung vom besonderen aufs allgemeine . . . oder von einem Verhältnis aufs andere"[3]), sondern darin, daß zwei Kollektiva auf eine in beiden enthaltene Bedingungsrelation, also eine Willensbetätigung, — beziehungsweise eine Eigenschaft — bezogen werden, die in der Hyperbel nicht im geringsten vorhanden ist; er beruht somit auf der Tätigkeit der Intelligenz. Wenn also Thukydides den Perikles z. B. die Jugend als den „Frühling der Stadt" bezeichnen läßt, so ist das ein Tropus; es ist ein Reflexionsbegriff — nämlich der des Vorboten — der hier als tertium comparationis zwischen zwei Allgemeinvorstellungen auftritt, was bei der oben erwähnten Hyperbel nicht der Fall ist, und woran sich eine überraschende — die epigrammatische — Wirkung knüpft. Im *Begriff des Vorboten ist nun eine Willensbetätigung* resp. ein allgemeingültiges Bedingungsverhältnis der Vernunft vorhanden, so daß hiebei die Beziehungen zwischen diesen Erkenntnisformen deutlich hervortreten. Dem Tropus haftet infolge seiner Basierung auf die Intelligenz

[3]) Dr. K. Borinski, „Deutsche Poetik".

daher sets der Eindruck des Trivialen und Didaktischen an. Ganz zutreffend bemerkt über den Tropus ein Autor: *„Im Gegensatz zur Kühnheit der Metapher* hält das Gleichnis“ — gemeint ist der Tropus — „die beiden analogen Teile reinlich auseinander, vergleicht sie und gibt die einzelnen Punkte der Übereinstimmung an ... *es hat seinen Ursprung in der reflexiven Tätigkeit“.*[4]) Wenn demgegenüber ein Psychologe meint, „die künstlerische Phantasie arbeite ihrem Wesen zufolge auf vollkommenere Individualisierung und Charakterisierung hin ... sie geht über die Erfahrung hinaus, indem sie völlig durchgeführte Bilder gibt... und hierin besteht die Individualisierung“[5]), so ist das eine Definition nicht der Phantasietätigkeit, sondern des Reflexionsvermögens, auf welch letzterem das Epigramm — also eine Form des epischen Gedichts — beruht, während die erstere in der entgegengesetzten, nämlich der Gestaltungsart des lyrischen Gedichts zur Geltung gelangt.

---

[4]) J. Müller, „Das Bild in der Dichtung“.
[5]) H. Höffding, „Psychologie“.



2. Das lyrische Gedicht.

Ebensowenig wie das epische beschäftigt sich das lyrische Gedicht mit dem Ausdruck der „Gefühle und Stimmungen“ — wie die bisherige Kritik meinte — sondern sein Thema sind *Emotionen.* Emotionen sind nicht Gefühle; die Emotivität ist eine Modifikation der Triebtätigkeit und eine Art Aufmerksamkeit des Gemüts. Andrerseits ist die Emotionstätigkeit keineswegs mit der Leidenschaft — wie dies häufig geschieht — zu verwechseln, so wenig wie mit dem Gefühl; sie stellt vielmehr eine Zwischenstufe zwischen denselben dar. So z. B. ist die Furchtsamkeit (Scheu) eine Leidenschaft, die Furcht eine Emotion; ein Gefühl ist erst das damit oft als Begleiterscheinung verknüpfte Unbehagen, das Erschrecken, von dem die Furcht jedoch nicht notwendig begleitet ist. Zwischen Furcht (timor) und Schreck (horror) ist ein sehr beträchtlicher Unterschied; die „Platzfurcht“ z. B. ist ein Erschrecken, das nicht mit Furcht verknüpft ist. Die sogenannte Neurasthenie ist nichts anderes als die Verstärkung der Emotivität. Bereits im naturalistischen Roman zeigt sich ein allmähliches Übergehen in die Sprache des lyrischen Gedichts, insofern sich die emotionale Wirkung mit der reinen, d. h. nicht charakterisierenden Schilderungsart notwendig verknüpft, so bei den Goncourts, bei J. P. Jacobsen u. a. Bei Goncourt tritt dies im höchsten Grade hervor, da besonders die Landschaftsbeschreibungen in seinen Werken vollständige lyrische Gedichte sind, mit dessen Gestaltungsart der wirkliche — also nicht der Zolasche — Naturalismus auf das engste zusammenhängt, mag dies auch bisher keineswegs anerkannt worden sein. Das lyrische Gedicht behandelt

nicht „Gefühle“, sondern jene Art des Geschehens, welches rein durch Triebe — im Gegensatz zu der Willensbetätigung — verursacht ist, und daher emotionierend wirkt; es besteht in der Subsumtion einer Anzahl von Konsequenzverhältnissen unter eine singulare Kausalrelation, also ein Bedingungsverhältnis, das Notwendigkeit aber nicht Allgemeinheit besitzt. Die Wahrnehmung eines derartigen Bedingungsverhältnisses ist mit jener Gemütserregung verknüpft, welche als Emotion erscheint. So ist die letztere vom logischen Standpunkte aus zu definieren. Die Emotion wirkt als Fundament der Gestaltung im lyrischen Gedicht gerade wegen ihrer Unerklärlichkeit im Sinne der Intelligenz. In der Beschränkung auf die Darstellung von Emotionen beruht gerade der Wert der Gedichte Verlaines oder des Goetheschen „Liedes“. Die Erotik erscheint im letzteren — wie eine genauere Betrachtung zeigt — als Emotion, aber nie als Affekt. Dagegen fällt die Interpretierung von Affekten, wie dieselbe besonders in Heines Gedichten auftritt, als der Ode angehörend, nicht mehr ins Bereich dieser Gattung und daher ist der so häufig gehörte Vergleich zwischen Goethe und Heine deplaciert. Denn der Wert des lyrischen Gedichts liegt gerade darin, daß eine rein emotionale Wirkung — ohne Leidenschaft und Affekt herbeizuziehen — erzielt wird. Das Charakteristische und die Originalität der Lieder Goethes oder Verlaines liegt gerade in der Vermeidung alles der Ode sich nähernden, also der Affekte, in der Beschränkung auf die Emotion und die Triebbetätigung. Daher entfällt auch die pathetische Wirkung hier.

Diese Art der Darstellung, das eigentliche lyrische Gedicht ist die sogenannte Idylle; die Grundform derselben ist die Legende. Die Legende ist, näher betrachtet, nichts anderes als die Darstellung eines Geschehens auf Grund des

Triebs, was sich äußerlich zunächst darin zeigt, daß der für das Reflexionsvermögen — die Intelligenz — faßbare Inhalt — im Sinne der Fabel — verschwindet. Meist wird die Legende jedoch mit der Parabel verwechselt. Auch wenn die Legende mit dem Märchen identifiziert wird, ist dies ganz irrig; so sind Andersens angebliche „Märchen" großenteils Legenden. Die einfache Personifizierung von Naturvorgängen, z. B. die oft zur Deutung des Märchens verwendet wurde, ergibt die Legende, aber nicht das Märchen. Nun liegt auf der Hand, daß diese Gestaltungsart, die darin liegt, daß — wie etwa in der „Loreley" — die Natur als beseelt, fast als *wollend* im Sinne der Novelle hingestellt wird, der Landschaftsdarstellung, wie sie in der Idylle auftritt, auf das engste verwandt ist. Es handelt sich in der Idylle wie in der Legende um eine *Auslegung* der Natur, eine Kommentierung derselben, die nur durch die Ausbildung gewisser Gemütskräfte ermöglicht wird. Den Klassizisten ist daher die Idylle stets vollständig mißglückt, wie etwa die diesbezüglichen Versuche *Hebbels* — z. B. seine haarsträubend geschmacklosen „Schwäne" und vieler anderer beweisen. Dagegen ist Heines einem Romantiker entlehnte *„Loreley"* noch halb Legende, halb Idylle, während in den Gedichten der *„Harzreise"* — wie der „Tanne" etc. — das Legendenelement zwar bereits hinter dem Idyllischen zurücktritt, aber der Zusammenhang noch immer zur Genüge sichtbar ist. Deutlich tritt die Herkunft der Idylle aus der Legende z. B. bei Goethes „Fischer" hervor. Wenn ein Autor hierüber bemerkt, „die Art, wie hier das Element, die Naturkraft, in menschliche Gestalt und Züge übergehe . . . erinnere ganz an die typischen Vorgänge bei der Entstehung und ersten . . . Gestaltung von Naturmythen"[6]), so ist dies sehr zutreffend und begründet sich

[6]) B. Litzmann, „Goethes Lyrik".

aus der hier dargelegten Identität der Personifizierungsart in Idylle und Legende. Die Verwandtschaft zwischen beiden zeigt sich ferner beim sogenannten Volkslied, das nichts anderes als eine Idylle ist und direkt aus der Legende hervorgeht. Der eigentümliche Reiz des Volksliedes liegt gerade in seinem Legendencharakter. Daher auch die Aufmerksamkeit, die man ihm stets widmete, wie besonders seitens der Romantiker. Es ist diesbezüglich bezeichnend, daß sich das Auftreten der Idylle in Deutschland — bei Goethe — an die Sammlung der Volkslieder durch Herder anschloß, ja vielleicht direkt darauf zurückzuführen ist. Die Wirkung des Goetheschen Gedichts beruht darauf, daß es eine reine Idylle darstellt, daß also überall dort, wo man sonst nur Vorstellungsverknüpfungen sieht, wie in der Natur, *Intentionen* — nämlich Triebe — gesehen und nach Art menschlicher Tätigkeiten aufgefaßt werden, während der größte Teil der deutschen Gedichtliteratur im Gegensatze hiezu aus Kanzonen besteht, also episch ist. Man hat auch hier die einfache Anwendung der lyrischen Methode in Stiltendenzen realistischer Art umzudeuten versucht. So erklärt Goethe selbst seine Gedichte als „Gelegenheitsgedichte, durch die Wirklichkeit angeregt, erlebt . . . allgemein und poetisch werde ein spezieller Fall eben dadurch, daß ihn ein Dichter behandle“. Unter der „Wirklichkeit“ ist hier die Triebtätigkeit im Gegensatz zu der des Willens gemeint, und unter der dichterischen Behandlung die Gruppierung von Vorgängen vom Gesichtspunkt des Triebs aus, also jene Beziehung von Konsequenzverhältnissen auf Triebe, die die Funktion der Emotivität darstellt. Goethe meint also einfach den Gegensatz zwischen lyrischem und epischem Gedicht, zwischen Idylle und Kanzone. Was dagegen die bisherige Kritik aus seinen Worten herauszulesen im stande

waren, zeigt u. a. die Deutung der oben angeführten Bemerkung durch einen deutschen Gelehrten, welcher bemerkt: „Das poetische Werk ist Darstellung eines einzelnen Geschehnisses ... das Geschehnis wird so zu seiner Bedeutsamkeit erhoben. Es ist der Kunstgriff des Dichters, es so hinzustellen, daß der Zusammenhang des Lebens selbst und sein Sinn aus ihm herausleuchtet (!) ... der Dichter ruft in seinem Leser das stärkste Gefühl der im Geschehnis enthaltenen Lebensmomente oder Werte hervor"[7]) etc. Daß aus diesem Kommentar ein „Sinn herausleuchtet", läßt sich wohl kaum behaupten. Derartige Rhetorik, deren Üppigkeit zum Deckmantel des Gedankenmangels dienen soll, wird aber allen Ernstes als wissenschaftliche Kritik ausgegeben und ein anderer namhafter deutscher Autor bemerkt über die betreffenden Essais, es seien in ihnen *„die typischen Grundbestimmungen des dichterischen Gestaltens sichtbar gemacht worden"*. Dies ist wohl nicht der Fall; die krasseste Unfähigkeit zu irgend welcher Systematisierung dieser Gestaltungsart kennzeichnet vielmehr die Versuche derartiger prinziploser Forschung, jene *Diltheys* betreffs der Lyrik wie jene *Freytags* betreffs des Dramas.

Die Idylle — also das lyrische Gedicht — ist relativ höchst selten erschienen. Innerhalb der französischen Literatur wird sie durch die Gedichte Paul Verlaines vertreten, der ja auch mehrfach mit Goethe verglichen wurde. Verlaine hat gerade die Eigentümlichkeit der Methode, die alles Geschehen in Triebbetätigungen umsetzt, tief erfaßt, desgleichen Arthur Rimbaud, sowie noch einige andere. Was dagegen z. B. Heine betrifft, so ist es sehr ungewiß, ob er — wie es gewöhnlich geschieht — als reiner Lyriker, Idylliker —

---

[7]) Prof. W. Dilthey, „Das Erlebnis und die Dichtung".

wie Goethe betrachtet werden kann. Die gegen ihn gerichteten Angriffe sind — so sonderbar sie meist geformt werden — insofern berechtigt, als er zur Gestaltung seiner Gedichte außer den Mitteln der Idylle solche herbeizieht, die teils zur Ode, teils zum Epigramm gehören, woraus sich ein unkünstlerisches Gemisch unterschiedlicher Wirkungen, eine Art lyrischer Kantate, ergibt. Immerhin ist der Erfolg der „Reisebilder" ausschließlich aus dem Umstande, daß hier der Idyllenton teilweise hervortritt, zu erklären, z. B. in der „Tanne"; dies mußte berechtigtes Aufsehen in einer Epoche erregen, in der die Idylle — resp. das lyrische Gedicht überhaupt — (von Goethe abgesehen) ganz fehlte. Bei Hebbel z. B., der häufig landschaftliche Motive zu behandeln versuchte, zeigt sich diese Unfähigkeit zur Idylle und das fortwährende Umschlagen in den Kanzonen- und Epigrammton am deutlichsten. Auch hier zeigen sich die Beziehungen zwischen poetischen und kulturellen Richtungen deutlich. Heine war bekanntlich ein Vertreter der eudämonistischen Moral, und diese ist es auch, die der Idyllenmethode — die ja durch den Trieb mit der Sympathie in Konnex steht — zu Grunde liegt. Auch die Versuche gewisser moderner deutscher Literaten — wie Richard *Dehmel* — zur Idylle zu gelangen, sind mißglückt, da die Reflexion hier gleichfalls vorwiegt und das idyllische erkünstelt und unecht ist.

Die zweite Form des lyrischen Gedichts ist jene, die *nicht auf der Emotivität, sondern auf der Phantasie* beruht. Sie verhält sich zur Idylle, wie das Epigramm zur Kanzone. Die Phantasie ist keineswegs — wie es gewöhnlich aufgefaßt wird — das „Vermögen der freien Kombination der Vorstellungen"[8]), sondern sie ist das Vermögen, die Vorstellungsver-

---

[8]) Höffding, „Psychologie".

knüpfung durch Beziehung derselben auf ein Bedingungsverhältnis des Gemüts zu regeln, resp. *eine Vorstellung mit einer Triebtätigkeit (resp. Leidenschaft) zu verknüpfen.* Die Phantasie ist somit eine Fortführung der Tätigkeit der Emotivität. Diese Fähigkeit und ihre Rolle innerhalb der dichterischen Produktionsarten ist bisher in der sonderbarsten Weise verkannt worden. Man hat sie naiv als die poetische Grundfähigkeit überhaupt aufgefaßt, während sie eben tatsächlich nur die Gestaltung einiger Formen, nämlich der des lyrischen Gedichts, und wenn der Ausdruck in erweiterter Bedeutung aufgefaßt wird — auch die der lyrischen Skizze begründet. So ist die Definition eines deutschen Gelehrten, wonach „die Phantasie des Dichters, ihr Verhältnis zu dem Stoff der erlebten Wirklichkeit und der Überlieferung . . . der Mittelpunkt aller Literaturgeschichte, die Erforschung der Phantasie die naturgemäße Grundlegung des wissenschaftlichen Studiums der poetischen Literatur sei" (!)[9], ganz verfehlt. Bereits die Grundformel des Werks dieses Autors, die Kontrastierung zwischen Erlebnis und Phantasie" ist unhaltbar, da ja die Phantasie — nach dem hier dargelegten — selbst nichts anderes ist als eine bestimmte Form des Erlebens, d. h. also des Wollens, eine logische und keine psychische Kategorie. Die Phantasie im engeren Sinne ist eine Modifikation der Emotivität, und zwar äußert sie sich in der Form eines Gegenstücks zum Reflexionsvermögen; als *Reflexionstätigkeit des Gemüts,* erzeugt sie ein Denken in Metaphern. Die letztere ist keine bloße Vergleichung zweier Vorstellungen, oder wie ein Autor meint — „die Gesellung eines neuen Eindrucks zu früheren, . . . die verglichen werden, weil sie

---

[9]) W. Dilthey, „Das Erlebnis und die Dichtung".

einen frappanten Zug gemeinsam haben".[10]) Eine derartige Zusammenstellung zweier Vorstellungen, wie etwa „Rosenlippen" ist eine einfache Hyperbel, aber keine Metapher. Eine Metapher ist es z. B., wenn etwa bei Shakespeare (im „Macbeth") der Schlaf als „Bad der Lebensmüh . . . der zweite Gang am Mahle der Natur" bezeichnet wird oder in H. v. Kleists „Amphytrion" von „des Herzens Schacht" die Rede ist. Eindrücke, also Vorstellungen, im Sinne der früher erwähnten Berührungsassoziation werden hier nicht verknüpft, da die Vorstellungen des Herzens und des Schachts keinen Zug in dem Sinne gemeinsam haben, wie die Rose und die Lippen die Röte. Eine Metapher ist z. B. Baudelaires Vergleich von den *„Fieberschauern, die wie Verjagte mit schleppendem Schritte gehen"*.[11]) Um *derartige* Analogien zu finden, bedarf es der Phantasie, während die Bildung von Hyperbeln, wie sie bei Schiller massenhaft auftreten, ganz ohne Phantasie vor sich geht. Es wird hiebei offenbar eine Allgemeinvorstellung (Fieberschauer) mit einer Triebtätigkeit, resp. Sucht (der Depression des Verjagten) verglichen. Das Kriterium der Metapher liegt also darin, daß das tertium comparationis keine Vorstellung, sondern eine Intention ist, und zwar eine solche, welche auf einer Leidenschaft oder Triebtätigkeit beruht und daher *nicht im Sinne des Tropus durch die Intelligenz begründet ist.* Auch der dem erwähnten Vergleich Kleists zu Grunde liegende Reflexionsbegriff der Versenkung betrifft eine Leidenschaft, resp. Sucht. Die Metapher ist somit das Produkt einer Reflexion des Gemüts. Mit der Bemerkung eines deutschen Autors, „jeder Begriff mache . . . ein gewisses *Ganzes für das Gefühl aus, das relativ unabhängig von seiner Bedeutungsfunktion* sein

[10]) J. Müller, „Das Bild in der Dichtkunst".
[11]) Ch. Baudelaire, „Fleurs du mal" (deutsch von St. George).

kann“[12]), ist in primitiver Art diese Möglichkeit, Vorstellungen auf Leidenschaften zu beziehen, angedeutet. Die Vorstellungen des Herzens und des Schachts sind nicht in dem Sinne des Tropus, in dem also etwa — um bei dem von Thukydides erwähnten Gleichnis zu bleiben — die Jugend als „der Frühling der Stadt“ bezeichnet wird, auf einen gemeinsamen Reflexionsbegriff, der der Intelligenz entstammt, beziehbar. Das letztere Gleichnis ist der Aufmerksamkeit zugänglich, das erstere nicht; das eine entstammt dem Scharfsinn, das andere der Divination. Der Unterschied zeigt sich deutlich darin, daß man *nicht anstatt der Jugend das Alter mit dem Frühling vergleichen,* dagegen anstatt des Herzens *jede beliebige andere Geistesfähigkeit* als Schacht bezeichnen könnte, woran wenigstens die Intelligenz — weil hier nicht kompetent — keinen Anstoß nimmt. Das erstere Bedingungsverhältnis ist also allgemeingültig, das andere nicht, und daher nicht der Intelligenz, sondern der Phantasie verständlich, welche ja eben nichts anderes als das *Vermögen der Metapherbildung* darstellt. Besonders reichhaltig ist die Sprache der Parnassier, Baudelaires und Stefan Georges, an Metaphern. Es zeigt sich gerade hiebei am deutlichsten das Wesen der Metapher, als eine Vorstellung mit einer Emotion oder Leidenschaft verknüpfend, wie dies z. B. bei folgenden Georgeschen Metaphern der Fall ist: „Die müde Luft . . . der träge Bogen . . . die schauernden Basalte... der Finger flicht scheu die müden (Kränze)...“ etc. Die moderne lyrische Landschaftsauffassung ist eine durchaus in metaphorischen Formen gehaltene. Wenn Hofmannsthal bemerkt, „die Gefühle, die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern sind in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft, einer Jahres-

---

[12]) F. Kuntze, „Das Problem der Form in der Wortkunst“.

zeit etc. verflochten", so ist damit auf die metapherbildende Tätigkeit (im obigen Sinne) hingedeutet.

Die innere Notwendigkeit, mit welcher die Metapherbildung vorgeht, zeigt sich u. a. auch daran, daß, wie ein Autor bemerkt, „gewisse Tiere, Blumen usw. bei den verschiedensten Völkern einerlei Bedeutung gehabt haben, die mit ihren uns bekannten Eigenschaften in keinem verständlichen Zusammenhang stehen".[13]) Da diese Bedeutung eine der Phantasie entstammende, also metaphorische, war, ist sie für die Intelligenz dunkel. Die Entstehung der Sprachen beruht auf der metapherbildenden Phantasie; so nennt Jean Paul die Sprache in geistreicher Weise „ein Wörterbuch verblaßter Metaphern". Treffend bemerkt hierüber ein Autor: „Die Sprachvergleichung hat ergeben, daß die Worte nicht nur Spiegelbilder für sinnliche Wahrnehmungen sind, sondern daß menschliche Tätigkeit der letzte Begriffsinhalt aller echten Sprachwurzeln ist . . . das Wachsen der Sprache beruht in der nimmer ruhenden Analogie und Assoziation, mittels derer die verschiedenen Sphären einander die Begriffe und Bilder leihen. Das Metaphorische ist das Schöpferische."[14]) Man ist beinahe überrascht über solchen so ungewohnten Tiefsinn. Die Möglichkeit der Etymologie, die — esoterisch aufgefaßt — nicht darin besteht, daß die Gemeinsamkeit der Wortstämme untersucht, sondern daß die letztere als Zeichen des Vorhandenseins einer metaphorischen Bedeutungsverwandtschaft betrachtet wird, ist hierin begründet. Die bisherige Philologie hat bekanntlich von diesem höchst aufschlußreichen Wissenszweig keine Notiz genommen, und ihre Auffassung der Etymologie bezieht sich lediglich auf die Untersuchung der Stammes-

---

[13]) Schubert, „Symbolik des Traumes".
[14]) Alfred Biese, „Lyrische Dichtung".

verwandtschaft. Esoterisch sind — im selben Sinne — alle jene Wissenschaften, deren Gesetzmäßigkeit eine nicht durch die Tätigkeit der Intelligenz, sondern der Divination kontrollierbare ist. Alles Esoterische beruht in logischer Hinsicht auf der Metapher, als dem Reflexionsbegriff des Gemüts.

Das lyrische Gedicht im engeren Sinne beruht nun ebenfalls auf der Metapherbildung. Es ist daher der Aufmerksamkeit — im Sinne des Reflexionsvermögens — nicht zugänglich, woraus sich die scheinbare Dunkelheit dieser Form zur Genüge erklärt. Die gegen dieselbe von Seite des Klassizismus stets erhobenen Einwendungen sind aus dem Unverständnis für den Charakter dieser Methode zu erklären. So schreibt ein bekannter Vertreter der klassizistischen, also epischen Tendenzen über den radikalsten Repräsentanten dieses rein metaphorischen Gedichts, Stéphane Mallarmé, und zwar betreffs der „Divagations“: „Mallarmé ist stolz darauf, daß er faselt. Er betrachtet das als eine Auszeichnung, als ein Vorrecht ... es ist die ‚göttliche Wahrheit‘ des Dichters. Sein Geistesadel bekundet sich dadurch, daß er undurchdringlich dunkel ist, daß das, was er orakelt, nicht durch den schwächsten Schimmer von *venünftigem Sinne* entweiht wird.“[15]) Das letztere ist allerdings in der Tendenz dieser Methode gelegen, insofern in derselben jener „Sinn“ zur Geltung gelangt, der nicht der Intelligenz entstammt oder zugänglich ist, sondern der Divination, also einer Art Intelligenz des Gemüts. Ebensogut könnte man es einer Landschaft vorwerfen, daß sie *nicht architektonisch* gebaut ist. Ohne die Kenntnis dieses Vorhandenseins zweier Intelligenzarten scheint das rein lyrische — Mallarmésche — Gedicht freilich seltsam. Auf der Unkenntnis dieses Charakters des lyrischen

---

[15]) M. Nordau, „Entartung“.

Gedichts beruht auch die bekannte Polemik Anatole Frances gegen die modernen Epiker. Er bemerkt hierüber ironisch: „Die neue Kunstlehre untersagt, im Gedicht Gedanken auszudrücken, wie man früher tat, und will Emotionen erwecken . . . die neue Funktion der Worte ist es, statt der Gedanken *Bilder zu suggerieren.*" Es ist dies lediglich die Unfähigkeit des episch veranlagten Geistes, die Möglichkeit der Verschiebung des „Denkens" in das Bereich eines anderen Geistesvermögens zu begreifen. Im Verständnis für diesen Vorgang liegt gerade die Begabung des lyrischen Dichters, Mallarmés oder Maeterlincks. Die Klagen über die „Dunkelheit" der letzteren sind also *Klagen der Epiker über die Lyrik.* Im wirklich lyrischen Gedicht wirkt gerade die Verständlichkeit im Sinne der Intelligenz als albern und vulgär, wie Mallarmé dies ausdrücklich betont. Derselbe spricht, dem Vorwurf der Dunkelheit gegenüber, in treffender Weise davon, daß er „die Sprache ja für einen anderen Zweck entlehnt habe". Damit ist gemeint, daß die Formen der Sprache das Ziel haben, die Reflexionstätigkeit zum Ausdruck zu bringen, nicht aber die der Divination, resp. Phantasie. Daher eignen sie sich für epische Formen, wie für das Epigramm, und wenn es also in den „Xenien" heißt, „die Sprache dichte und denke", so kann damit wohl das Dichten von Epigrammen, aber nicht das lyrische Gedicht gemeint sein. Die syntaktisch richtige Satzgliederung steht dagegen mit der Tätigkeit der Phantasie und den Anforderungen der Gestaltung im lyrischen Gedicht — also bei Mallarmé, sowie in den bekannten „Serres chaudes" Maeterlincks etc. — im Widerspruch und muß also bis zu einer gewissen Grenze dort aufgehoben werden, woraus sich dann notwendig Undeutlichkeit und Dunkelheit ergibt. Da ferner auch die einfachsten Formen der Sprache durch jene Fähigkeiten, welche der Epik nahestehen, also mit der

Intelligenz zusammenhängen, geformt sind — nämlich durch den Intellekt und das Bewußtsein — sind auch sie für die radikalste Form des lyrischen Gedichts nicht verwendbar. So berühren sich die Tendenzen desselben mit den Aufstellungen der Mauthnerschen Sprachkritik; das Vorhandensein „tieferer Zusammenhänge *zwischen der Sprachkritik und der modernen Lyrik*“ wird ganz zutreffend von einem Anhänger Mauthners[16]) hervorgehoben, wenn auch freilich das Verständnis für diese Verhältnisse erst durch die hier dargelegte Methodologie ermöglicht wird.

---

[16]) Gustav Landauer, „Skepsis und Mystik“.



3. Die dramatische Idylle.

Dem Wesen der in der dramatischen Methode liegenden Verschmelzung der epischen mit den lyrischen Elementen entsprechend, beruht die Bauart des dramatischen Gedichts auf der *Parabel,* wie das lyrische auf der Legende, das epische auf der Fabel. Die Parabel ist gewöhnlich mit diesen beiden Formen verwechselt worden, deren Synthese sie darstellt. Sie stellt eine Art des Geschehens dar, welche aus der Kontrastierung der beiden Arten der Intention — also Willen und Trieb — entspringt, worin ihr dramatischer Charakter liegt. Die Parabel verhält sich zur Legende, wie der Mythus zum Märchen. So z. B. ist ein Ballettext an sich eine Legende, der durch die Unterschiebung eines Sinnes — also einer Fabel — den Charakter der Parabel erhalten kann. Es läßt sich dies also dahin resümieren, daß die Fabel ein Vorgehen, resp. Wollen darstellt, welches im Sinne der Vernunft durch allgemeine Kausalrelationen, die Legende ein solches, das durch singulare bedingt ist, während die in der Parabel zur Geltung gelangende Intentionsart auf der Verbindung beider in der partikulären Kausalrelation beruht. So z. B. ist die Erzählung von den Ringen im Lessingschen „Nathan“ keine „Parabel“, wie es meist aufgefaßt wird, da das in ihr geschilderte Vorgehen auf Willensakten — Bedingungsverhältnissen der Vernunft — beruht, der Intelligenz verständlich ist und dies die Fabel kennzeichnet. Die Parabel erscheint im Gegenteil hiezu äußerlich der Legende ähnlich, d. h. für die Vernunft — die als Bedingungen nur allgemeine Kausalrelationen anerkennt — ist die Parabel mit der Legende identisch. Das

Kriterium der Parabel ist vielmehr jene sogenannte „Moral“, die sich' u. a. bei den angeblichen „Fabeln“ La Fontaines findet. Dieselben sind bereits Parabeln. Die Pointe der Fabel ist eine allgemein begründete Reflexion. Ist dieselbe aber aus partikulären Kausalrelationen hergeleitet, so erhält sie *hiedurch jenen Charakter des Hypothetischen, der sie als „Moral“ erscheinen läßt.* Diese unterscheidet die Parabel von der Fabel, wie anderseits der Legende, an welche sich gar keine Reflexion knüpft.

Werden nun Konsequenzverhältnisse und Vorstellungsverknüpfungen auf eine partikuläre Kausalrelation bezogen, so erscheint die letztere als Kriterium. Der Begriff des Stils z. B. involviert eine Gesetzmäßigkeit auf Grund des Kriteriums. Ein Stil ist ein Wollen, das auf die Kriterialperzeption basiert ist. Der Stil — also die Methode innerhalb der Musik und der bildenden Kunst — ist bisher ebenso verkannt worden, wie der Begriff der poetischen Methode. Er involviert eine Gesetzmäßigkeit der Gestaltung, die sich dadurch kennzeichnet, daß in ihr ein — allgemein bedingtes — Wollen mit der Notwendigkeit des Triebs verknüpft ist. *Die Kriterialperzeption, auf der der Stil beruht, ergibt die wirkliche Willensfreiheit,* und diese Fähigkeit — nicht aber, wie man bisher stets annahm, der Geschmack — ist das Fundament der Ästhetik der Musik und der bildenden Kunst. *Sie stellt eine besondere — dritte — Art der Intelligenz dar; dieses Vermögen, mittels dessen Kriterien perzipiert werden, ist der Tiefsinn,* der eine Synthese aus Phantasie und Intelligenz darstellt. Schiller meint mit seinem *Spieltrieb* — in den „Briefen“ — wahrscheinlich nichts anderes, als jene Art der Willensbetätigung, welche weder intellektuellen noch emotionellen Quellen entspringt, also autonom ist. Dies ist offenbar durch die vielfach irrig gedeutete Bemerkung angedeutet, „der Um-

schlag der sinnlichen Bestimmtheit in die Selbstbestimmung des Willens sei im psychologischen Mechanismus nicht möglich... dieser Übergang müsse also dadurch erklärt werden, daß es einen Zwischenzustand gibt, worin weder der Stofftrieb noch der Formtrieb herrscht, der Wille weder sinnlich noch sittlich (gemeint ist intellektuell) bestimmt, sondern völlig unbestimmt sei . . . dieser Zwischenzustand sei der ästhetische" der objektiven Betrachtung, d. h. der Meditation, „in welchem sowohl sinnliches wie sittliches Streben schweige, der absichtslose Spieltrieb gegenüber der bewußten Anspannung des Willens."[17]) Es liegt wohl auf der Hand, daß mit diesem „unbestimmten Zwischenzustand" nur derjenige zwischen Willen und Trieb gemeint sein kann, resp. jener Wille, der dem Begriff des Stils in der Musik und den bildenden Künsten zu Grunde liegt. Der Ausdruck „unbestimmt" kennzeichnet ganz gut die partikuläre Kausalrelation, die hier — im Begriff des Stilkriteriums — zur Geltung gelangt. Schiller bemerkt ferner: „Würde heißt der Ausdruck der schönen Seele als Beherrschung der Triebe" . . . womit wohl offenbar nur die mit Spontaneität verbundene Triebtätigkeit gemeint sein kann. So ist es auch zu verstehen, wenn bei ihm die „Schönheit" mit der „Freiheit" im moralischen Sinne als identisch erklärt wird, wie in der Bemerkung „das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern ein Imperativ".

Diejenige Reflexionsart, die sich auf die Ordnung der Denkakte mittelst des Kriterialbegriffes bezieht, ist die sogenannte Meditation. Wie nun auf der Reflexion (der Vernunft) das epische, auf der Phantasietätigkeit das lyrische, beruht auf der *Meditation das dramatische Gedicht,* wie

---

[17]) W. Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie".

es hauptsächlich durch *Baudelaire* — den Dichter der „Fleurs du mal“ — und Stefan *George* repräsentiert wird. Wenn man den Schöpfungen dieser Autoren vorgeworfen hat, „sie seien zum größten Teile Gedankendichtung“[18]), so ist das eine ungenaue Bezeichnung, die zu Verwechslungen Anlaß gibt. Es ist im Gegenteil das art pour art-Prinzip, welches sowohl von den Neuparnassiern, wie von den älteren französischen Parnassiern vertreten wird. Dieses oft mißbrauchte Schlagwort kann jedoch lediglich bedeuten, daß der gedankliche Inhalt nicht reflektiv im Sinne des Epigramms, sondern meditativ sei, nicht aber, daß derselbe gänzlich ausgeschaltet werde. Offenbar kann nur diese Synthese aus intellektuellen und idyllischen Elementen gemeint sein, wenn ein französischer Autor (Moréas) bemerkt „der wesentliche Charakter der symbolischen Kunst bestehe im Versuch, *die Idee in eine sinnliche Form zu kleiden* . . . die Idee dürfe sich nicht zeigen ohne die Talare der äußerlichen Analogien“.[19]) Bereits bei Schiller findet sich dies mit den Worten angedeutet, „dasjenige Gedicht, in dem der Gedanke selbst poetisch sei, bleibe noch abzuwarten“. Dieses „poetische“, resp. lyrische Reflektieren, ist nichts anderes als die Meditation, wie sie im Gedicht Baudelaires und Georges hervortritt. Baudelaires Sonett stellt eine Synthese aus der lyrischen Idylle und dem reflektierend-rhetorischen episch-klassizistischen Gedicht dar, und es ist gerade deshalb der dramatischen Methode angehörig. Daß diese Dichtungsform mit der Parabel zusammenhängt, zeigt sich deutlich bei Gedichten, wie dem „Albatros“ Baudelaires[20]), der eine vollständige

---

[18]) A. Moeller-Bruck, „Die moderne Literatur“.

[19]) Suchier und Hirschfeld, „Geschichte der französischen Literatur“.

[20]) In den „Fleurs du mal“.

Parabel ist. In wunderbarer Reinheit tritt hier der wahre Charakter der dramatischen Idylle hervor und man glaubt in der „Moral" des „Albatros", — *„Les ailes gigantesques l'empêchent de marcher"* — fast ein Echo aus dem tragischen Drama, die Stimme des Goetheschen Tasso, zu hören. Ein demselben ebenbürtiges, inhaltlich ganz ähnliches Gegenstück, ist Stefan Georges Gedicht „Der Herr der Insel", das zu seinen besten Produkten gehört. — Wäre das Gedicht Georges Gedankendichtung im epigrammatischen Sinne des Klassizismus, so würde es nicht jene — bisher noch keineswegs genügend gewürdigte — Plastik der Darstellung landschaftlicher Vorgänge enthalten, wie sie alles derart bisher Produzierte vollständig verschwinden läßt. Das Gedanklich-Rhetorische — wie z. B. im „Jahr der Seele" — tritt bei Stefan George hervor, weil es im Wesen der dramatischen Methode liegt, stets das epische aus dem lyrischen Element hervorgehen zu lassen. Die merkwürdige Wirkung dieser Dichtungen liegt darin, daß sie eine vollständige Verschmelzung aus Idylle und Kanzone darstellen, nicht aber in jenen Äußerlichkeiten der Diktion, mit der sich die bisherigen Untersuchungen derselben abgegeben haben. Es ist somit gewiß, daß *als die weitaus besten deutschen Gedichte nicht die lyrischen Idyllen Goethes, sondern Stefan Georges dramatische Idyllen zu betrachten sind,* mag dies die deutsche Literaturgeschichte auch bisher noch nicht anerkannt haben.

Wenn also diese Dichter unter die Lyriker gerechnet werden, während sie tatsächlich die dramatische Methode vertreten, so ist dies die natürliche Folge des bisherigen Nichtexistierens einer Methodologie. Auch die Annahme, daß die formale Vollkommenheit bei Stefan George — ohne Zweifel dem hervorragendsten Neuparnassier — die Hauptsache, und daß dieser Autor „ein Dekorativer

großen Stils . . . , dessen Bedeutung als Formkünstler weit über Platen hinausgehe"[21]) sei, ist ganz irrig. Mit Platen kann George — wie die Neuparnassier überhaupt — nicht verglichen werden; denn das Gedicht des ersteren ist ein episches, das des letzteren ein dramatisches, das erstere klassizistisch, das letztere realistisch. In letzterem wird die sprachliche Gestaltung nicht auf die Reflexionstätigkeit — wie bei den Klassizisten — basiert, auch nicht auf die Phantasietätigkeit, wie bei Mallarmé, sondern auf die der Meditation. Die Form bei George ist das vollständige Gegenteil der klassizistischen Form; bekanntlich haben die Klassizisten es auch nicht anerkannt. Die eigentümliche und hinreißende Wirkung Baudelaires und Georges liegt eben in der anscheinend unmöglichen Verknüpfung zweier gegensätzlicher Elemente, nämlich der lyrischen Konzeptionsart einerseits — der Ausschaltung aller Tropen, respektive Reflexionsbegriffe — und der gedanklichen Tiefe andrerseits. Das Wesen des dramatischen Gedichtes beruht also darin, daß der — an sich nur auf Exklamationen à la Mallarmé angewiesene — reine Lyriker fähig wird, zugleich die reflektierende Sprache des Epigrammatikers zu reden; es stellt dies daher eine Emanzipierung der Reflexion von der Intelligenz durch den Tiefsinn als Vermögen der Meditation dar, ein Vorgang, ganz analog jenen, die auch innerhalb der anderen Gattungen die Gestaltungsart der dramatischen Methode kennzeichnen.

So ist auch die Theorie des Gedichts, wie die der drei anderen poetischen Gattungen, ein Beweis für das trialistische Grundaxiom, welches die einzige Grundlage für eine wissenschaftliche und systematische Kritik der Literaturbetrachtung

---

[21]) A. Moeller-Bruck, „Die moderne Literatur".

liefert. Es wurde — wie bereits erwähnt — dies Axiom der Philosophie zuerst von Hegel als „dialektische Methode“ proklamiert, die — von ihm mehr geahnt als deutlich erfaßt — in ihrer ganzen Bedeutung darzulegen in der vorliegenden Schrift versucht wurde.



4. Figur.

Lyrisches Gedicht	**Dramatische Idylle** (Sog. „Neuparnassische Schule") (Parabel)	**Epigramm**
Phantasie (Divination)	**Tiefsinn** (Meditation)	**Intelligenz** (Reflexion)
Idylle (Legende)		**Kanzone** (Fabel)
Trieb (Emotivität)		**Wille**
Singuläre Kausalrelationen	**Partikuläre Kausalrelationen**	**Allgemeine Kausalrelationen**
Lyrische Methode	**Dramatische Methode**	**Epische Methode**

5. Figur.

System der poetischen Gattungen.

Reinlyrisches Gedicht		**Dramatische Idylle** („Parnassisches Gedicht")	**Epigramm**	
Idylle			**Kanzone**	
Lyrische Skizze („Naturalistischer Roman")			**Epische Skizze** („Reflexionsroman")	
Lyrischer Roman („Novelle")	**Lyrischer Problem-roman** („Veristischer Roman")	**Dramatischer Roman** („Realistischer Roman")	**Epischer Problem-roman**	**Epischer** („historischer") **Roman**
Lyrisches Dramolet („Lustspiel")	**Lyrisches Problem-Dramolet** („Veristisches Drama")	**Tragisches Dramolet** („Neuromantisches Drama")	**Episches Problem-Dramolet** („Thesenstück")	**Episches Dramolet** („Typenstück")
Lyrisches Drama	**Lyrisches Problem-Drama** („Bürgerliches Schauspiel")	**Tragisches Drama** („Realistisches Drama")	**Episches Problem-drama** („Trauerspiel")	**Episches Drama**
Romanze Ode			**Ballade**	
Melodram		**Tragödie**	**Operntext**	
Hymnus			**Epos**	
Märchen		**Mythus**	**Sage**	
Lyrische Methode		**Dramatische Methode**	**Epische Methode**	
Romantik			**Klassizismus**	
Mystizismus (Schelling)			**Idealismus** (Fichte)	

